C U P R I N S

FESTIVALURI
ŞTEFAN ANGI
FESTIVALUL CLUJ MODERN 3

ENESCU ÎN ACTUALITATE
PAUL STAICU
ASCULTÂND MUZICA LUI ENESCU, INTITULEZ ACEST GÂND "O SEMNĂTURĂ PENTRU ETERNITATE" 47
OLGUȚA LUPU
DE LA METAFORA APEI LA CORESPONDENȚE ÎNTRE ENESCU, EMINESCU, BLAGA ȘI SPIRITUALITATEA ROMÂNEASCĂ 67

STUDII
NICOLAE BRÂNDUŞ
LOGICA LUMILOR POSIBILE (IX) – STRUCTURĂ ŞI LECTURĂ – 106
TUDOR MISDOLEA
RHÉTORIQUE ET RAISON DANS LE DISCOURS MUSICAL (II) 112
ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAŞ
HENRI DUTILLEUX – L'ARBRE DES SONGES 135

BIZANTINOLOGIE
CONSTANTIN CATRINA
UN LABOBRATOR DE CREAȚIE ȘI CERCETARE MUZICOLOGICĂ ÎN SPRIJINUL MUZICII BIZANTINE ȘI PSALTICE ROMÂNEȘTI 148

INTERVIU
DUMITRU AVAKIAN
DE VORBĂ CU ACAD. OCTAVIAN LAZĂR COSMA 158

ISTORIOGRAFIE
VIOREL COSMA
MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ȘI DOCUMENTE (XVII)
FONDUL GEORGE ENESCU 167

OPINII
CORNELIU DAN GEORGESCU
CÂTEVA REFLECȚII PE MARGINEA FESTIVALULUI "ENESCU" 177

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

FESTIVALS
Ștefan Angi
THE 2011 "CLUJ MODERN" FESTIVAL..... 3

ENESCU TODAY
Paul Staicu
A SIGNATURE FOR ETERNITY..... 47
Olguța Lupu
FROM THE METAPHOR OF WATER TO PARALLELS BETWEEN ENESCU, EMINESCU, BLAGA AND ROMANIAN SPIRIT 67

STUDIES
Nicolae Brânduș
THE LOGIC OF THE POSSIBLE WORLDS (IX) STRUCTURE AND READING... 106
Tudor Misdolea
RHÉTORIQUE ET RAISON DANS LE DISCOURS MUSICAL (II)..... 112
Andrea Aura Ciornenchi-Grigoraș
HENRI DUTILLEUX – L'ARBRE DES SONGES..... 135

BIZANTINOLOGY
Constantin Catrina
A RESEARCH AND CREATION LABORATORY FOR BIZANTINE MUSIC AND PSALTIC ROMANIAN MUSIC..... 148

INTERVIEW
Dumitru Avakian
A NEW MEMBER OF THE ROMANIAN ACADEMY: O. L. COSMA..... 158

HISTORIOGRAPHY
Viorel Cosma
ROMANIAN MUSICIANS THROUGH TEXTS AND DOCUMENTS (XVII)
GEORGE ENESCU 167

OPINIONS
Corneliu Dan Georgescu
SOME REFLECTIONS ON "ENESCU" FESTIVAL..... 177

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALURI

Festivalul Cluj Modern

Ştefan Angi

Ca şi până acum, actuala ediţie a *Festivalului Cluj Modern* a oferit publicului meloman consacrat muzicii moderne experienţe estetice din cele mai variate. Am putut audia un repertoriu de creaţii muzicale cu faimă naţională şi mondială, în interpretarea unor formaţii camerale, simfonice, vocale, instrumentale şi vocal-instrumentale de marcă, care acoperă valoric întreg câmpul estetic muzical contemporan. Se remarcă, totodată, prezenţa îmbucurător de mare a muzicienilor tineri, compozitori şi interpreţi, care alături de maeştrii lor au contribuit esenţial la diversificarea înnoitoare în genuri şi forme a muzicii zilelor noastre, reflectată edificator în programele celor şase seri de concerte. La bogăţia de idei şi forme, de pretenţii şi satisfacţii, au contribuit şi programele în afara celor

https://biblioteca-digitala.ro

scenice: o conferinţă muzicologică, o vizionare de film documentar şi un simpozion muzicologic, toate oferite în ajunul programelor muzicale propriu-zise. Un caiet însoţitor, cuprinzând minuţios evenimentele Festivalului, programe de sală, înregistrarea integrală a evenimentelor, – iată doar câteva din preocupările tehnico-acustice care aduc cu prisosinţă aprecieri pozitive cuvenite Statului major al Clujului modern 2011.

Director: **Adrian Pop** Director artistic: **Cornel Ţăranu** Coordonarea simpozionului „Muzica central-europeană în actualitate: încotro?" **Gabriel Banciu, Adrian Pop** Coordonarea parteneriatului cu Filarmonica "Transilvania: **Marius Tabacu** Imagine şi grafică **Cristian Mihăescu, Corina Ceclan** Redactare texte **Adrian Pop, Ioana Baalbaki** Traducători **Roxana Huza, Alina Pop, Marius Tabacu** Tehnoredactare **Cristian Mihăescu, Corina Ceclan** Secretariat artistic **Ioana Baalbaki, József Katona** Comunicare/PR **Adriana Bera, Elena Chircev, Corina Ceclan, Ioana Baalbaki**	Organizare **Raluca Melak, Roxana Huza, Augustin Roman, Vasile Lonca** Asistenţă tehnico-acustică şi video **Alexandru Pârlea, Ovidiu Barbu, Daniel Spătar, Florin Ghic, Dionisie Stoian** Asistenţă organizatorică **Mariana Corojan, Dragomirna Grobeiu, Oana Bălan** Site **Qual Media** Prelucrare video **Video Pontes, Ionuţ Văcar** Finanţare/contabilitate **Cornel Mihalca, Adrian Pop, Corina Ceclan,** **Costel Stanca, Carmen Stoenoiu** Materiale publicitare: **MediaMusica** Coordonator tipar: **Ciprian Pop** Asistenţă scenă **Marius Fătuşan, Simion Săvan, Popa Pascu, Doruţ Hordoan**

https://biblioteca-digitala.ro

Directorul festivalului, compozitorul Adrian Pop, rector al Academiei de muzică „Gh. Dima", prima instituţie organizatoare a Festivalului[1], a scris în Cuvântul înainte al Festivalului:

„În miezul primăverii, Clujul redevine, pentru o săptămână, centrul de atenţie al vieţii muzicale. De-a lungul celor 8 ediţii de până acum, *Festivalul Cluj Modern* şi-a propus să fie o tribună pentru creaţia muzicală contemporană a cetăţii, reprezentată de personalităţi componistice de vază - dar şi o binevenită «punere în context», prin prezentarea creaţiei naţionale şi a celei universale.

Ediţia din acest an reuneşte pe afişe compozitori şi lucrări ce acoperă generos perioada modernităţii şi postmodernităţii - de la început de secol XX până la prime audiţii cu opusuri recente, unele în premieră absolută.

Publicul aşteptat? Melomani, profesionişti, spirite deschise spre nou, inedit, experiment multi-media, muzică instrumentală, coral-orchestrală şi electro-acustică. Dar nu numai atât: modernitatea îşi are un

[1] Organizatori:
Academia de Muzică "Gheorghe Dima" Cluj-Napoca
Filarmonica de Stat „Transilvania" Cluj-Napoca
Consiliul Municipal şi Primăria Cluj-Napoca
Consiliul Judeţean Cluj

Parteneri:
Centrul Cultural Francez Cluj
Forumul Cultural Austriac
Universitatea de Ştiinţe Agricole şi Medicină Veterinară Cluj-Napoca
Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România
Fundaţia Sigismund Toduţă

https://biblioteca-digitala.ro

«clasicism» al său, cu trepte câştigate, prin timp, în evoluţia expresiei şi a limbajului, pe care *Cluj Modern* are grijă să le marcheze de fiecare dată: acum *Requiemul* de Vancea, dar şi *Octuorul* de Enescu, operă excepţională a tinereţii maestrului român, ce va aduce pentru prima dată împreună pe scenă cele două eminente cvartete clujene: *Cvartetul Transilvan* şi *Cvartetul Arcadia*.

Am ales ca, la această ediţie, fiecare concert să fie prezentat de către o personalitate a vieţii muzicale clujene, cadre didactice al Academiei de Muzică, ce vă vor fi amfitrioni şi călăuze prin peisajul multicolor - şi multisonor - al muzicii contemporane."

Maestrul Cornel Ţăranu, directorul artistic al Clujului modern aprecia importanţa naţională şi internaţională a reuniunii primăvăratice muzicale clujene arătând că „Începută în 1995, aventura acestui festival internaţional dedicat muzicii contemporane reprezintă o pată de culoare necesară - credem - în peisajul muzical clujean. Dovada: afluenţa din ce în ce mai numeroasă a unui public dornic să se familiarizeze cu principalele tendinţe ale muzicii de azi, de aici sau din afară.

Această ediţie stă mai mult decât oricând sub semnul tinereţii. Este vorba, alături de «venerabila» *Ars Nova* sau de prestigiosul ansamblu *Prague Modern* (pentru a cărui prezenţă nu încetăm să mulţumim Centrului Cultural Francez, partenerul nostru fidel la toate ediţiile de până acum) de o infuzie de tineret, atât printr-o prezenţă semnificativă în programe, cât – mai ales – prin afluxul de interpreţi tineri dornici să continue munca noastră. Acest «rajeunissement» ne face să fim optimişti şi pentru ediţiile viitoare, cu sprijinul esenţial al Filarmonicii Transilvania, mereu întinerită şi ea."

Urmărind filonul celor şase zile ale festivalului vom prezenta în continuare „fotografii la minut" despre evenimentele fiecărei zile aparte.

https://biblioteca-digitala.ro

*
* *

Duminică 10 aprilie

Sala Studio a Academiei de Muzică „Gh. Dima”, ora 19
Ansamblul SeduCânt, Bucureşti
Ana Chifu - flaut, dans
Maria Chifu - fagot, dans
Prezintă: muzicolog dr. Anca Mihuţ

Program

Onde, Ondine (2010) - p.a.
spectacol muzical-coregrafic multimedia
muzica: **Diana Rotaru**
coregrafia: **Georgiana Bobocel-Iacob**
video: **Mihai Cucu**

„Realizatorii concertului - interpretele Ana Chifu şi Maria Chifu, compozitoarea Diana Rotaru, coregrafa Georgiana Bobocel-Iacob (România) şi artistul video Mihai Cucu (Irlanda) - şi-au propus să formeze un «grup experimental» a cărui ţintă să fie schimbarea percepţiei asupra artelor contemporane, poate mai ales a muzicii noi, prin realizarea de scurte proiecte sincretice, mici spectacole video-muzical-coregrafice” (din Caiet-program)

Onde, Ondine este conceput în genul *muzical-coregrafic multimedia* promovat cu predilecţie şi succes de grupul iniţiatorilor în frunte cu Diana Rotaru. Într-un sincretism al condiţiilor spaţio-acustice moderne, lucrarea propusă pentru festival realizează un mediu omogen de manifestare adecvat înfăţişării subiectului evidenţiat. Aidoma unui teatru instrumental coregrafizat,

https://biblioteca-digitala.ro

instrumentistele-dansatoare ne oferă o imagine audiovizuală reflectând deosebit de sugestiv un montaj scenic alternativ din cele două lumi – subacvatică şi pământeană – ale evenimentelor mitului *Ondine* începând cu executarea partiturii şi pâna la metaforizarea ei coregrafică şi multimedia. Prezentatoarea serii, dr. Anca Mihuţ spunea în cuvântul său introductiv: "Concertul din seara aceasta se va deschide nici mai mult nici mai puţin cu o tentativă de seducţie exercitată asupra noastră de două sirene care ne vor cânta şi încânta cu o lucrare a Dianei Rotaru, *Onde, Ondine*. Cu această lucrare, autoarea ne propune o incursiune în lumea mitică a fiinţelor acvatice fabuloase Ondine, în folclorul nordic, sau nimfe în mitologiile greco-romane precum şi în dimensiunea abisală a implicaţiilor psihologice ce decurg din mitul Ondinei. Lucrarea *Onde, Ondine,* prin multitudinea mijloacelor de expresie artistice pe care le reuneşte, muzică, dans, imagine, traduce o dată în plus nostalgia spectacolului total care, plecând de la tragedia antică şi trecând prin *dramma per musica*, opera barocă, drama wagneriană şi încercările prometeice scriabiniene, i-a fascinat şi impulsionat pe compozitorii tuturor epocilor. Creatorii proiectului, aşa cum ei înşişi ne dezvăluie, şi-au dorit un tip de spectacol claustrofobic şi apăsător, crearea unui spaţiu obsesiv închis dar deopotrivă elastic. Tragedia Ondinei traduce în adaptarea perpetuă dorinţa, niciodată satisfăcută, pentru un altceva, care este, de altfel, şi o caracteristică a omului contemporan. Cele trei secţiuni ale lucrării reprezintă călătoria Ondinei din lumea subacvatică, în cea terestră umană şi apoi reîntoarcerea în spaţiul originar. Sfâşiată în două jumătăţi, dorinţă şi frică, dragoste şi detaşare, durere şi joc, instinct şi raţiune, flaut şi fagot, Ondine se trezeşte într-un final o străină în ambele lumi nici una primitoare, amândouă distruse de propriile lor slăbiciuni." Aplauzele binemeritate aprobau

https://biblioteca-digitala.ro

nu numai eficienţa noilor preocupări, dar şi perspectiva continuării acestora.

*

* *

Ansamblul de percuţie al Academiei de Muzică "Gheorghe Dima"
Conducerea muzicală: Grigore Pop
Prezintă: Anca Mihuţ

Grigore Pop
Alexandru Popovici
Dominic Csergő
Ion Daraban
Sorin Păcurar

„Grigore Pop, mentorul mai multor generaţii de percuţionişti români de mare valoare, el însuşi un virtuoz al numeroaselor instrumente ce compun acest solicitat compartiment sonor al muzicii contemporane, este şi fondatorul Ansamblului de percuţie, al cărui prim concert a avut loc în martie 1976. Este primul ansamblu românesc de acest tip, care, fiind alcătuit din studenţii clasei de percuţie a Conservatorului clujean, a suferit de-a lungul timpului transformările inerente ale schimbului de generaţii, reuşind să-şi păstreze mereu valoarea superlativă - rod al competenţei incontestabile şi exigenţei animatorului şi conducătorului său artistic. Valoarea interpretativă se conjugă astfel cu semnificaţia unei înalte şcoli de interpretare, ce a exersat o influenţă benefică în peisajul ansamblurilor româneşti de muzică contemporană.

Ansamblul de percuţie a suscitat o vie emulaţie în rândul compozitorilor români şi nu numai, fiind dedicator a numeroase lucrări compuse special pentru concertele sale. A fost invitat să participe la o serie

https://biblioteca-digitala.ro

festivaluri - Festivalul Muzicii Româneşti de la Iaşi, Toamna Muzicală Clujeană, Săptămâna Muzicii Noi de la Bucureşti, Cluj Modern, Festivalul de Muzică Contemporană din San Marino şi altele" (din Caiet-program). Piesele din program reprezintă selecţiuni din producţia românească a creaţiilor contemporane recente scrise pentru formaţie de percuţie.

Program

Iulia Cibişescu
Între pământ şi cer (2010) - p.a.a.

Efectele timbrale şi dinamice inundă cu o mare varietate contrastantă, între piano-pianissimo şi forte determinat, spaţiul acustic în explorare, şi, apelând la diversitatea paletei coloristice a ansamblului de percuţie, finalul piesei, precum Blaga scria, coboară transcendenţa simbolizând-o cu o evlavie întru rugăciune, pe cât de discretă pe atât de interiorizată a sunetelor în *perdendosi* sortite să aplaneze contrastele între cer şi pământ conducând vectorul discursului muzical spre o linişte strălucitoare. „Pentru ea – declară autoarea – actul creator reprezintă un mod de a trăi, de a visa, de a înţelege enorm de multe lucruri despre ea însăşi şi despre cei din jurul ei" să adăugăm, în contemplarea activă a trecerii timpului linear cu intenţia de-l opri evlavios pentru moment în punctiformitatea *memento* ale creaţiilor sale. Interpretarea finalului piesei de către *Ansamblul de percuţie* condus de Grigore Pop a înviat pentru domnia ars poetica sa în metafora rugăciunii sale muzicale – aflăm, de asemenea, din discursul prezentării.

https://biblioteca-digitala.ro

Adrian Borza
Fractus 3 pentru percuţie şi bandă (1999)

Este o muzică meditativă care te predispune la contemplaţii. Încet, gradat. Prin îndemnuri tacticoase, dar nu fără surprize. Pe fundalul discret al benzii sonore, isonul care pluteşte într-o imponderabilitate, ţâşneşte lumea reală a instrumentelor care, printr-o izbitură *risuloto*, îşi încep existenţa lor miraculoasă timbrală. Gradările, după mărturisirea compozitorului, au menirea de a sugerea „dilema misterioasă dintre zi şi noapte, răsăritul şi apusul soarelui, starea de vis şi realitate, claritate şi obscuritate", şi sunt purtătoare ale unor contraste atenuate. Ele transpar în pânza sonoră acustică pe care o părăsesc după repetarea efectului percutant de la începutul meditaţiei, lăsând-o apoi singură, să dispară în neantul tăcerii de unde a venit iniţial.

Mihaela Vosganian,
Interferenţe iraniene (2006) - p.a.
solist: Dominic Csergő

Ideea de bază a piesei o reprezintă invitarea la aventura cunoaşterii de către pitorescul muzical al necunoscutului. Asistăm la Căutarea misterelor care nu se cer a fi căutate, impunându-se ele însele în procesul participativ al audierii lucrării. Participarea însă nu este de loc liniştitoare. Discursul muzical prezintă efecte de lovituri neprimitoare pe parcursul incursiunii auditive, acestea atingând pragul Secretelor fricii – dominaţia fioroasă a necunoscutului – care se destăinuie în culminarea dinamică a discursului muzical ce depăşeşte pragul supraliminal al percepţiei, promovând paradoxal nostalgia trăirii fără frică. În larma cotidianului, străbate firav murmurul rugăciunii muezinilor, invitând lumea, din balconul minaretelor, la rostirea căinţelor. În final,

https://biblioteca-digitala.ro

rezolvarea mult aşteptată este surprinzător lăsată în urmă şi înlocuită de implozia blocului sonor, stârnind imaginea cozii unei comete care-şi termină apariţia şi trece mai departe. Un final mult apreciat de un public angrenat în trăirea aventurii spre necunoscut.

*

* *

Luni 11 aprilie

Sala Studio a Academiei de Muzică „Gh. Dima", ora 19

Ansamblul *Ars Nova*
Conducerea muzicală: Cornel Ţăranu
cu participarea **Cvartetului *Eufonia***
Prezintă: Cornel Ţăranu
Solişti
- Cristian Hodrea - bariton
- Flavius Trif - tenor
- Andrei Mîţă – recitator

Ansamblul Ars Nova
- Liliana Cadar - flaut,
- Mihai Toader - clarinet, clarinet bas
- Rareş Sângeorzan - contrafagot
- Alexandru Marc - corn
- Gheorghe Muşat - trompetă
- Mircea Neamţ-Gilovan - trombon
- Albert Márkos - vioară
- Grigore Botár - vioară
- Erzsébet Király - violă
- Gyula Ortenszky - violoncel
- Grigore Pop - percuţie
- Codruţa Ghenceanu - pian

Cvartetul Eufonia
- Rareş Munthiu - vioara 1
- Remus Gaşpar - vioara 2
- Mihai Oşvat - violă
- Flaminia Nastai – violoncel

https://biblioteca-digitala.ro

Program

Ars Nova nu trebuie prezentată publicului consacrat muzicii de avangardă. În cei 40 de ani de existenţă, ne-a convins de respectarea neabătută a ars poeticii sale în promovarea cu înaltă competenţă şi autenticitate a compoziţiilor nonconformiste din ţară şi de peste hotare, în egală măsură. A însemnat şi înseamnă în continuare un deosebit prilej de perfecţionare nu numai a experienţelor noastre estetice, ci şi a nivelului şi a capacităţii noastre de a accede necontenit la nou, în deplin consens cu inversarea butadei *non nova sed nove* (nu noul ci noutatea), *non nove sed semper nova*. Devotaţii săi tineri muzicieni aspiră, la rândul lor, la continuarea tradiţiilor ars noveene prin formaţii „ars supernova".

„Cu siguranţă cea mai longevivă formaţie de muzică contemporană din România, *Ansamblul Ars Nova* a fost înfiinţat de către compozitorul Cornel Ţăranu în anul 1968, într-o perioada de maximă efervescenţă a interesului pentru racordarea la curentele şi stilurile muzicale occidentale. Muzicienii reuniţi în acest adevărat laborator artistic proveneau dintre membrii marcanţi ai Filarmonicii clujene şi dintre cadrele didactice ale Conservatorului, această colaborare menţinându-se ca o constantă pe tot parcursul istoriei ansamblului. Numărul de prime audiţii şi lucrări special dedicate *Ars Novei* prezentate în cei 40 de ani de activitate este impresionant, ca şi numărul de înregistrări, concerte şi turnee susţinute în numeroase ţări ale Europei - Marea Britanie, Franţa, Ungaria, Danemarca, Cehia, Iugoslavia, Italia, Spania, Elveţia, Germania etc. *Ars Nova* şi-a onorat şi îşi onorează cu exemplaritate menirea sa iniţială, aceea de a trasa punţi de comunicare între şcolile de compoziţie şi creatorii de valoare din străinătate şi cei autohtoni" - citim din Caietul Festivalului. Programul *Ars novei* excelează în

https://biblioteca-digitala.ro

premiere clujene sau premiere absolute dintre creaţiile contemporane româneşti.

Cornel Ţăranu
Uşor nu e *cântecul* pentru bariton şi ansamblu pe versuri de Lucian Blaga (2010) - p.a.a.
Catren / *Glas de seară* / *Cântăreţi bolnavi* / *Cânele din Pompei*

Catren

Din ascunzişul ludic – *sudoarea privighetorilor* – se destăinuie imperativul demiurgic al jertfei aduse pe altarul creaţiei artistice, idee fundamentală a ars poeticii lui Blaga, omniprezentă de la metafora revelatoare *Cenuşa îngerilor arşi în ceruri* şi până la sacrificarea Mirei din drama *Meşterul Manole*. Mărturia blagiană transfigurează mesajul întregului ciclu de lieduri compus în anul 2008, dar care are precedente inspiratoare încă din anii ’50 în care, precum afirma Ţăranu, poetul Blaga a reprezentat un idol al tineretului clujean, inclusiv pentru domnia sa. Stadiul de *absentia* asociativă a metaforelor poetice, linia melodică a cântecului îl sensibilizează prin contiguitatea metonimică a melodiei. Silabelor textului le sunt potrivite sunetele componente ale melodiei, amplificând şi augmentând semnificativ declamaţia cuvintelor prin intonarea unui lirism muzical înnăscut din penumbra ofrandei.

Glas de seară

Întunericul nopţii – sfetnic de piază misterioasă – prevesteşte moartea. Discursul melodic urmăreşte fidel imaginile expresioniste ale poemului, culminând prin hiperbolizarea muzicală a liniştii resignante - *Înmormântat în astă stea, / în nopţi voi lumina cu ea* – care, contopindu-se cu simbolica stelei, cu Terra noastră, ne dezvăluie misterul cosmic al creaţiei.

https://biblioteca-digitala.ro

Cântăreţi bolnavi

Continuă monologul frământat asupra destinului poetic. Intonarea primelor rânduri ale poemului – „Purtăm fără lacrimi / o boală în strune" –, conducerea cvasi-recitativ a liniei melodice „spre soare apune" evocă sentimentele *Remember* de la începutul *Cântecelor nomade*, după poezia lui Cezar Baltag – „Ştiu un zvon pe de rost, clipa trece în zi: ce va fi a mai fost, ce a fost va mai fi" –, re-introducându-ne în atmosfera deloc senină a procesului creator. Cornel Ţăranu, prezentând programul, citează drept motto al serii textul ultimului catren al poemului – „Răni ducem – izvoare – / deschise subt haină./ Sporim nesfârşirea / c-un cântec, c-o taină"– şi, aducând gândurile evocărilor în prezent, încheie alocuţiunea cu îndemnul: „Să vedem cum o vom spori astăzi seară".

Cânele din Pompei

În conceperea transfigurării muzicale a mesajului poetic, compozitorul deconstruieşte metaforele poeziei, bizuindu-se pe vectorul sentimentului de groază şi de împotrivire faţă de osândă, pe de o parte pe undele traiectoriei melodice ale vocii şi clarinetului bas, iar pe de alta, pe acompaniamentul sacadat al cvartetului de coarde din ale cărei uscăciuni plasticizante ies la iveală din când în când intonaţiile de suspin disperat ale viorii prime. Deschizând sensul alegoric al ultimei terţine din sonet, sentimentele însoţitoare ale discursului melodic saltă aici în emoţii ameninţătoare, gata pentru o luptă oedipeană cu destinul, păstrându-şi paradoxal tocmai prin luptă cu el tiparul demiurgic al actului de creaţie: „Scăpa-voi doar până în poartă./ Apoi muşca-voi, în Tine, a lumii cenuşă./ Tiparul în Tine păstra-mi-l-voi". Din textul prezentării aflăm despre intenţia neconcretizată, a lui Sigismund Toduţă, de a pune pe muzică sonetul lui Blaga. Ducând la finalizare ideea,

https://biblioteca-digitala.ro

Cornel Ţăranu a îndeplinit, desigur cu mijloacele sale proprii, visul devenit „testamentar" al maestrului.

Baritonul Cristian Hodrea a interpretat cu multă inspiraţie şi participare emotivă liedurile, pe o traiectorie gradantă de la piesă la piesă. Mihai Toader a contribuit deosebit de expresiv la redarea atmosferei lirice din penumbra timbrului evocativ-melancolic al clarinetului bas a dialogurilor latente cu Destinul. Cvartetul în rol de acompaniator cameral a oferit un decor ritmic-melopeic cu intermitenţe sacadate deosebit de potrivite meditaţiilor chinuitoare care străbat întreg ciclul *Uşor nu e cântecul.*

George Balint
Zoom in pe o stare de linişte pentru ansamblu şi bandă (2008) p.a.

Piesă lirică prin excelenţă. Duioşia liniştii sufleteşti – sentiment acompaniator firesc şi în cazul lirismului modern – este sensibilizată prin retorica timbrală a mijloacelor de expresie. Conceperea acustică a discursului melodic, bazându-se pe relaţia dintre înălţimea şi culoarea sunetului, justifică între totul constatarea schönbergiană: *Die Klanghöhe ist nichts anderes als Klangfarbe, gemessen in einer Richtung* (timbru măsurat într-o singura direcţie).

Prima parte a compoziţiei ne delectează prin aducerea în prim plan, din spatele unei pânze sonore transparente, timbralitatea fină a nucleelor melodice evidenţiate, care asociază sinestezic percepţia auditivă cu metafore tactile ale unor văluri colorate discret, aidoma paletei picturale la Luchian sau Toniţa. Efectele discrete sunt produse mai ales prin culorile timbrale ale suflătorilor de lemn şi marimbei cu efecte captivante, fascinantă şi ispititoare până la o plăcută înlănţuire statornicită a stării sufleteşti cucerite în prealabil. Auzim

https://biblioteca-digitala.ro

o contopire reuşită a blocurilor timbrale, pianul fiind învăluit de ele ca suport sonor vectorial acompaniator al discursului muzical evidenţiat

Secţia a doua „fugară", cu veleităţi ritmico-melodice ale unei polifonii latente, trece în faţa noastră ca o adiere binefăcătoare pentru evocarea contrastului cu prima parte, pentru ca în final să ne pacifice readucând pe scurt liniştea sufletească a începutului.

Bivalenţa metaforică a expresiei *zoom in* este semnificativă în desemnarea stării de linişte a piesei, permiţându-ne să asociem atât înaintarea vectorială cât şi învăluirea cu vuiet discret a liniştii muzicale amintite.

Horia Şurianu

Ciubume pentru ansamblu (2011) - p.a.a.

Apelul, chemarea ca una dintre figurile retorice de bază ale muzicii mai tuturor timpurilor distinge printre ipostazele sale populare şi signalele buciumului. Compoziţia lui Horia Şurianu reprezintă o deosebit de plasticizantă prelucrare a acestora. Reuşeşte să redea atmosfera căutărilor de corespondenţe prin ele din viaţa zonelor montane la ţară. Este şi ludică, pornind de la denumirea sa *Ciubumé*, ea reprezentând în mod jucăuş anagrama instrumentului *Bucium*. Iar apoi, prin perindarea ascendentă-descendentă aleatorică a intervalului de cvintă, semnul fundamental al chemării, compozitorul reuşeşte să reţină atenţia şi experienţa estetică a spectatorului pe tot parcursul interpretării discursului muzical.

Prezentarea piesei a fost lipsită din motive de forţă majoră de unul dintre instrumentele de bază cu veleităţi solistice – saxofonul bas – şi înlocuită cu multă competenţă de către cuplul contrafagot (Rareş Sângeorzan) - clarinet bas (Mihai Toader). Astfel p.a.a. propriu-zisă a avut loc cu câteva zile mai târziu la Bacău, în execuţia lui Daniel Kientzy din Franţa, prieten

https://biblioteca-digitala.ro

şi colaborator devotat al formaţiei Ars Nova. Împreună cu alte mici compoziţii, lucrarea a fost scrisă la solicitarea domniei sale. Ele toate formează suita a 7 părţi cu menirea de a etala coloristica plenară şi multitudinea expresiilor familiei acestui instrument, de la saxofonul cel mai mic (picolo) la cel mai mare (grav); lucrarea de aici este cea de-a 6-a parte.

Adrian Iorgulescu

Cvartetul de coarde nr. 1 (1973) - p.a.

I. *Lento estinto.* Denumirea părţii destăinuie ludicul pieritor al distanţelor intervalice, de la jucăuşa primă şi până la saturata terţă mare.

II. *Agitato*. Dezvăluirea tainicului miez al intervalului de cvartă, deconstruirea ei în componentele sale de secunde mici şi invers – re-construirea sa din aceleaşi componente de secunde mici.

III. *Veloce.* În contrast cu economia intervalică a primelor două părţi, întâlnim aici cuprinderea întregului diapazon al formaţiei, după structurarea întrepătrunsă (*durchbrochene Arbeit*) a unui potenţial motivic în prima secţiune, pe care cea de a doua îl diluează într-o melodie înaripată, pe fundalul unui ritm ostinat *col legno*, cu o septimă mică din registrul adânc al violoncelului.

IV. *Cantabile, pietoso*. Parte lentă cu înaintarea evlavioasă a melodiei care, imitativ, apare pe tot ansamblul cvartetului. Pioşenia evoluţiei este întreruptă de două ori cu un pasaj scânteietor (*scintillante*) la mijlocul şi la sfârşitul părţii, evidenţiind de fiecare dată, prin comparaţie, superioritatea înduioşătoare a discantului principal.

V. *Agilmente fluido*. Discurs muzical cvadri-dimensional. Linearitatea celor patru linii melodice transcende non-mensural un mediu spaţial pe care-l inundă şi-l populează într-un mod participativ-creator.

https://biblioteca-digitala.ro

VI. *Misurato, pesante* este o replică măsurată la libertatea non-mensurală a părţii precedente. Asistăm la mişcarea gravă a blocului cioplit dintr-un singur acord-cluster. Scurtele opriri de respiraţie apar doar în ultimele măsuri, pregătind într-un fel finele sacadat al părţii.

VII. *Impetuoso*. Este o sinteză a părţilor antecedente, cu precădere a III-a şi a VI-a, însă fără menţinerea structurării întrepătrunse a motivului acordic, acesta apărând în continuumul aceleiaşi voci, dar cu tenacitatea interpretativă care este proprie părţii a V-a. Îngemănând paradoxal sprinteneala cu gravitatea pasiunii – aduce noul în sinteză de tip hegelian, plusul de mesaj rezultând din confruntarea ca teză-antiteză a componentelor iniţiale.

VIII. *Sereno*. Un adio senin cu simultaneitatea recalcitranţei acordurilor-cluster şi, asupra lor, a melodiei firave din vocea discantului. Diapazonul se reduce treptat la iniţialul interval de primă, oprindu-se la sunetul re de la care şi-a luat startul întreaga compoziţie.

Lucrarea reprezintă o excelentă creație din prima etapă de înflorire (1973) a noului val de avangardă muzicală, perioadă în care experimentul şi finalitatea, studiul şi perfecţiunea s-au sudat întru creaţie dominată în egală măsură de controlul raţiunii şi libertatea sentimentului.

Interpretarea a reprezentat o adevărată performanţă camerală, coeziunea armonioasă a vocilor fiind secundată de măiestria individuală a fiecărui membru al *Cvartetului Eufonia*. „Format în anul 2008 la clasa profesorului Grigore Botár, Cvartetul studenţesc Eufonia se află încă în perioada sa de formare la Academia de Muzică «Gh. Dima« din Cluj-Napoca, actualmente sub îndrumarea profesorului Nicuşor Silaghi. Anul 2010 a adus tânărului ansamblu prima sa distincţie - premiul al III-lea la concursul «Drumul spre

https://biblioteca-digitala.ro

celebritate», organizat de Radio România Cultural. Cu un repertoriu variat, în continuă acumulare, cvartetul s-a prezentat cu succes pe scenele de concert din Cluj-Napoca, Târgu-Mureş, Sibiu, Bacău, Bucureşti şi Satu-Mare" (din Caietul-program).

Myriam Marbé
Preţuitorul, cantată pentru tenor, recitator şi ansamblu pe un text de Paul Aristide (1990) p.a.

Preţuitorul poate fi situat oricând în fruntea exemplelor de *muzică filosofică*. Se ştie cât de problematică este îngemănarea sintagmelor purtătoare de semnificaţii teoretice cu senzorialul imagistic al motivelor muzicale vii. O butadă arhicunoscută ne atenţionează că înariparea artistică este incomodată de încărcătura unor idei profund abstracte. Una dintre ele reprezintă judecata destinului artistic. Myriam Marbé transfigurează în *Peţitorul* dilema filosofică a valorificării creaţiei. Se pune neiertător întrebarea: creaţia evidenţiată va rămâne eternă sau dispare curând în torentul istoriei. Paul Aristide, autorul poeziei, expune ideogramic alternativa dramei: eşti *plătit* sau *plătitor*? Structura partiturii transpune curgerea timpului poetic în acela al procesului muzical, stârnind de la început o atmosferă dantescă a conflictului. Acesta este expus prin expresivitatea cvartetului de coarde menit să asigure gravitatea sumbră a momentului judecăţii pe de o parte şi confruntarea destinului (preţuitorul) cu artistul (poet) în compartimentul solistic pe de altă parte. Remarcăm plasticitatea dialogului redată cu multă izbândă de către recitator (Andrei Mîţă) care este întregit şi comentat cât se poate de sensibil de către vocile trombonului şi ale timpanului. De remarcat revelarea, cum ar spune Blaga, a metaforizării sentimentului fricii în trăirea procesului sentinţei, vocea

https://biblioteca-digitala.ro

recitatorului dublându-se cu vocea de tenor (Flavius Trif) – o retorică a deploraţiei în redarea gândirii şi simţirii momentelor de aşteptare, şi aflarea verdictului – eşti plătitor. Finalul este purificator. Replica poetului – „nu vreau să fiu un rău platnic!", şi renunţă la nimicirea creaţiei sale, continuând-o – simbolizează o alternativă a superiorităţii creaţiei în luptă cu pierirea. Culminaţia regândirii muzicale se rezolvă apoi printr-un pasaj instrumental, rememorând ambianţa sonoră a începutului. Mesajul piesei ar putea constitui o artă poetică a istoriei muzicii în ansamblul ei.

*

* *

Marţi 12 aprilie

« Xenakis, Kurtág, Ligeti - identité et différences »
Conferinţă susţinută de Michel Swierczewski (Paris)
Academia de Muzică "Gheorghe Dima", sala 59, ora 17

*

* *

« 8 + 1 »

Sala Studio a Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", ora 19
Prezintă: prof.univ.dr. Adriana Bera
Cvartetul Transilvan
Gabriel Croitoru - vioara 1
Nicuşor Silaghi - vioara 2
Marius Suărăşan - violă
Vasile Jucan - violoncel
Cvartetul Arcadia
Ana Torok - vioara 1
Răsvan Dumitru - vioara 2
Traian Boală - violă
Zsolt Torok – violoncel
La pian: Alexander Müllenbach

https://biblioteca-digitala.ro

Cele două cvartete de coarde ne-au oferit trei evenimente camerale deosebite atât în alegerea pieselor cât şi în interpretarea lor, de la sensibilizarea inspirată a mesajului celor trei creaţii şi până la finalizarea lor cu o măiestrie înţeleaptă şi plină de elan. Deviza serii „8+1" se datorează fericitului „plus", compozitorului Alexander Müllenbach, care, în calitate de pianist, alături de Cvartetul *Arcadia*, a interpretat propriul lui *Cvintet de coarde cu pian*.

Caietul-program al Festivalului scrie printre altele despre cele două formaţii, mai întâi despre Cvartetul Transilvan: „Ca recunoaştere a valorii artistice deosebite, acest, ansamblu cameral a dobândit statutul de cvartet de stat, ca formaţie distinctă în cadrul Filarmonicii „Transilvania". Consacrarea internaţională s-a impus cu promptitudine (…) Posedă un repertoriu vast, ce include un important număr de lucrări româneşti, dintre care unele le sunt dedicate". De asemenea, se consemnează următoarele despre Cvartetul *Arcadia,* format pe băncile Academiei de Muzică „Gh. Dima" din Cluj-Napoca la clasa de muzică de cameră a profesorului Nicuşor Silaghi: „Marcând un progres deosebit de rapid sub toate aspectele şi o capacitate de asimilare a repertoriului ieşită din comun, cvartetul s-a impus curând şi în străinătate prin premiile câştigate la concursurile internaţionale".

Program

Dumitru Capoianu, *Cvartetul de coarde nr. 2* (varianta 2010) p.a.a.
(Cvartetul Transilvan)

Varianta din 2010 a piesei compusă iniţial în 1969 reprezintă o retrospectivă componistică edificatoare. Asistăm la regândirea de către compozitor

https://biblioteca-digitala.ro

a primei sale etape de creaţie, acesta revizuind esenţial valabilitatea amprentelor stilistice ale începutului, care coincidea cu stadiul ambivalent al unei etape care era pe de o parte încă plină de mijloace expresive tradiţionale de care treptat se debarasa, iar pe de alta prefigura deja orizontul unor noi mijloace de expresie artistice. Rezultatul revizuirii reprezintă mărturia opţiunii finale în direcţia noului.

1. *Allegro risoluto* sugerează conturul unei construcţii podice, contrastantele teme expuse, fie pe blocuri masive purtătoare de motive caracteristice hotărâte fie pe contexte alterate, dând glas unor momente lirice senine. Dialogarea lor determină profilul dramatic al părţii care către final, s-ar părea că ne conduce la o liniştitoare regăsire de sine. Ultimele acorduri însă reînvie atmosfera *risoluto* a începutului, menţionând că tensiunea este ceea ce rămâne totuşi.

2. *Andante un poco rubato* justifică constanţa stării tensionale. Construcţia în forma de lied este dominată de persistenţa unor blocuri de acorduri drastice care, pe parcurs, printr-un comportament rubato al discursului melodic, se domolesc.

Concepută deosebit de violonistic, melodia, expusă în partea mediană perindând variat prin întreg ansamblul formaţiei, păstrează şi ea spiritul agitat evidenţiat pe tot parcursul părţii.

3. *Allegro semplice*. Parte deosebit de vioaie ce se desfăşoară cu tentaţii ludice captivante, invită la o ghicitoare: suntem într-o zonă a unui rondo bitematic-episodic sau participăm la structurarea unei sonate cu contururi de rondo? La baza enigmei stă melodia zămislită în primele măsuri, şi care, cu forma ei variaţională pe fundalul unui acompaniament liric, devine familiară, uşor complice şi, cochetând cu începutul piesei, îşi ia, printr-un gest de adio evocativ, rămas bun de la trecutul său.

https://biblioteca-digitala.ro

Alexander Mullenbach, *Klavierquintett* (1999) - p.a.
(Cvartetul Arcadia, la pian Alexander Müllenbach)

Compus din cinci părţi, Cvintetul se caracterizează printr-un dinamism decisiv care străbate întreaga structură a compoziţiei, intensificând din parte în parte amprentele stilistice provenite din sfera mijloacelor de expresie ale unor curente moderne.

Prima parte excelează în trăsături impresioniste, care contrastează cu efecte dinamice puternice realizând astfel momente bizare, eruptive. Motivul-pelerinaj dominant al părţii se amplifică intervalic trecând de la instrument la instrument în combinaţii diferite printre blocuri.

Partea a doua este un intermezzo subit-eruptiv având rolul de punte în pregătirea continuării.

Partea a treia, în opoziţie cu partea întâi ne conduce înspre un expresionism dinamic prin succesiunea de blocuri hiperbolizante disonante cu opriri bruşte printre ele. În corelaţiile dintre compartimente solo, viola în zona mediană acompaniată de acorduri-piloni cvasi-cluster ale pianului precede metafora finală a unei expresii vibrante dintre strigăt şi suspin ca un geamăt final al părţii

Partea a patra este o goană cu stileme cvasi-bruitiste de tip „Pacific 231” honeggerian. Finalul părţii aduce o parţială limpezire asupra ostinato-ului de la pian.

Partea a cincea cu disonanţe nerezovate, cu clustere repetate reprezintă o adevărată retorică – metafore, comparaţii, hiperbole – ale unor zgomote ludice, disonanţe „simple”.

Ovaţiile din sală au salutat inclusiv prezenţa în formaţie a compozitorului maestrul Alexander Müllenbach, vechi prieten al melomanilor din Cluj, ca solist al Filarmonicii Transilvania din anii ’80, iar apoi ca

https://biblioteca-digitala.ro

preşedinte de juriu în 2007 la concursul de pian în cadrul Festivalului Mozart.

George Enescu, *Octet* op. 7 (1900)
(Cvartetul Transilvan, Cvartetul Arcadia)

Deplină comuniune de idei şi sentimente cu elanul tânărului Enescu manifestat în timpul compunerii *Octuorului* – „am simţit că evoluez repede, că devin eu însumi" – a caracterizat entuziasmul membrilor celor două cvartete, precum şi al publicului faţă de interpretarea lucrării. Un entuziasm similar bucuriei evenimentului de la Festivalul Muzicii Româneşti de la Iaşi când înţeleapta formaţie *Voces* şi acea tânără *Ad libitum* prezentând în prima parte a concertului cele două cvartete de George Enescu, întrunite după pauză, au cântat drept corolar al serii, minunata piesă compusă la vârsta de 19 ani a Maestrului.

*
* *

Miercuri 13 aprilie

Sala Studio a Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", ora 17.30

Proiecţie film **CHARISMA X - IANNIS XENAKIS** de Efi Xirou
(Grecia, 2009, 62 min., subtitrat în limba engleză)

*
* *

Miercuri, 13 aprilie 2010, ora 19.00
Sala Studio a Academiei de Muzică „Gh.Dima'
Terre Natale, l'imaginaire des origines Kurtág, Ligeti, Xenakis
(Pământ Natal, imaginarul originilor Kurtág, Ligeti, Xenakis)

https://biblioteca-digitala.ro

Prezintă: muzicolog dr. Bianca Temeş
Concert realizat cu sprijinul Centrului Cultural Francez Cluj şi al Atelierului cultural Kairos

Ansamblul PRAGUE MODERN (Republica Cehă/Franţa)
Conducerea muzicală Michel Swierczewski

Interpreţi:
Irena Troupova **–** soprană
Ivan Stiller – pian
David Danei – vioară
Aki Kuroshima – vioară
Ondrej Martinovsky – violă
Balázs Adoján – violoncel

„Odată cu numirea sa ca dirijor invitat principal al Filarmonicii pragheze în anul 2004, Michel Swierczewski a avut ideea iniţierii unei stagiuni dedicate valorilor repertoriului contemporan. Aceasta s-a concretizat în cooperare cu Institutul Cultural Francez de la Praga, în proiectul de succes intitulat "Le Bel Aujourd'hui" (titlu inspirat dintr-un vers al poetului Stephane Mallarmé). Elanul deosebit pentru promovarea operelor semnificative ale compozitorilor contemporani ca şi producţiile cele mai recente ale compozitorilor cehi a condus în anul 2008 la fondarea ansamblului de muzică contemporană *Prague Modern*. Acesta reuneşte pe cei mai buni interpreţi ai tinerei generaţii de instrumentişti formaţi în marea tradiţie a universităţilor de muzică cehe (cei mai mulţi dintre ei fiind solişti ai orchestrelor simfonice pragheze), pentru care interpretarea muzicii timpului nostru este nu doar o responsabilitate, ci şi o adevărată plăcere artistică” (din Caietul-program).

https://biblioteca-digitala.ro

PROGRAM:

Iannis Xenakis: *Evryali* pentru pian solo (1973) - primă audiţie

În spiritul genului şi manierei-toccata, ni se etalează o muzică sculptată, aşchiile sonore cioplite devenind blocuri ce populează întreg spaţiul sonor în care corespondenţa lor dialogată se diluează concomitent într-un discurs procesual cu secţionări interioare precis articulate. Sunetele, nucleele de sunete şi micile entităţi sonore grupate îşi etalează frumuseţea lor modernă pe un spectru deosebit de colorat şi la nivelul tuturor parametrilor de la ritm la melos, de la dinamică la timbru. Recalcitranţa lor se îndreaptă spre un expresionism revitalizat.

Piesa reprezintă o estetică vie a hiperbolelor percutante.

György Kurtág: *József Attila-töredekek* (Fragmente din József Attila) pentru soprană solo (1982) - selecţiuni, primă audiţie

Retorica originală – declamaţia iambică – a fragmentelor de text este îngemănată cu metaforele şi metonimiile intonaţiei discursului muzical care, în spaţiul ambitusurilor intervalice hiperbolizat, apar alternativ în fragmentele selecţionate. Se remarcă maniera instrumentală, cvasi-violonistică a conducerii melodiei pe care o evidenţiază solista soprană Irena Troupova, prin virtuozitate şi cu mare erudiţie pe undele unui lirism plin de tensiuni expresioniste.

György Kurtág: *S.K. Remembrance Noise* (Şapte cântece pe versuri de Dezső Tandori, op. 12) pentru soprană şi vioară (1975) - primă audiţie

https://biblioteca-digitala.ro

A damaszkuszi ut (Drumul Damascului)
Kant - emlékzaj (Kant - zgomot-amintire)
Két sor a Tekercsből / első-utolsó (Două rânduri dintr-un 'Ghem' / primul - ultimul)
Kavafisz-haiku (Haiku de Cavafis)
Hogy ki ne jőjjünk a gyakorlatból (Ca să nu ne ieşim din formă)
A puszta létige szomorusága (Tristeţea de a fi pustiu)
Les Adieux (Despărţirea)

Titlul original – *Eszká emlékzaj* (Esca zgomot amintit) – comportând o încărcătură enigmatică (polisemia neologismului ca *escha*talogia biblică, sau ca memento-uri ESKA ale diferitelor clipuri TV, evocatoare de scene teroriste…) – îşi developează prin cuplarea intonaţiei vocii sopranei cu timbralitatea viorii simbolurile ciclului în consens cu titlurile liedurilor componente ale ciclului.

Spre exemplu, liedul de „start", *Drumul Damascului,* are menirea de a finaliza pe plan emoţional-muzical cele două rânduri ale poeziei, fiecare din ele fiind nefinalizate; din primul lipeşte subiectul, din cel de-a doilea predicatul, lăsându-se la latitudinea ascultătorului să interpreteze în subiect - hiat pe Saul şi în predicat - lipsă pe Paul mântuit.

Liedul „Haiku de Cavafis" redă în retorica melodiei, potrivit tradiţiei genului poetic, metonimia celor trei ori patru silabe, sentimentul trecerii neiertătoare a timpului. (Într-o proximă traducere: *Trei jumate / Ce repede / Trece timpul*).

Liedul final redă prin ludicul deloc înduioşător al despărţirii, pe fundalul unei metafore ostinato a firului Ariadnei, în rol de acompaniator fiind şi de această dată vioara, despărţirea bazată poetic pe schimbul de esenţă a comparaţiilor între el şi ea. (Textul aproximativ în

https://biblioteca-digitala.ro

traducere: *Cred că încep să mă asemăn cu ea / Ea, poate, deja, cu altcineva*).

Ciclul reprezintă o mărturie muzicală a singurătăţii, alternând contextele miniaturale *giusto* cu cele *rubato* care prevalează. Vioara are rol de acompaniament dar cu pretenţii dialogante în sugerarea mediului emoţional, ca de exemplu prin ostinatoul ultimului lied, sugerând edificator că firul Ariadnei nu se întrerupe nici după împlinirea despărţirii, precum Eminescu scria: *Lumina stinsului amor ne urmăreşte încă…*

György Ligeti: *Cinci cântece după Arany* János pentru soprană şi pian (1947) primă audiţie
Csalfa sugár (Himerică rază de soare)
A legszebb virág (Cea mai frumoasă floare)
Bordal (Cântec de pahar)
A vándor (Pribeagul)
Az Ördög elvitte a fináncot (Pe perceptor l-a luat dracul)

Faţă de concepţia mai modernă a celor *Trei lieduri pe versurile lui Weöres Sándor* (1946-47), ciclul de lieduri *Cinci cântece după Arany János*, compus într-un fel mai tradiţional (poate, datorită şi ethosului popular al poeziilor prelucrate) la începutul anilor ’50, reflectă atmosfera bartokiană a anilor de ucenicie a compozitorului. Interpretarea a sensibilizat autentic inclusiv intonarea mediului cântecului popular din care s-au desprins stilemele ritmico-melodice ale pieselor.

Iannis Xenakis: *Akea* pentru pian şi cvartet de coarde (1986) - primă audiţie

Recalcitranţa blocurilor dialogante între cvartet de coardă şi pian, în care corzile, bazându-se pe susţinerea cu lovituri de acorduri sacadate la pian, comportă un habitus polifonic spaţial-material, dirijează

https://biblioteca-digitala.ro

întreg discursului muzical angrenat spre un proces tensional condus la culminaţie. În zona mediană, printr-o articulare internă, apar clusterele în bloc, asupra cărora pluteşte solo-ul solitar al viorii. Însă nu multă vreme, căci se pregăteşte în valuri o nouă culminaţie; compozitorul, mânuind deosebit de plasticizant, într-un fel de „carne vie", întreg ansamblul, apelează la întregul ambitus al diapazonului sonor al formaţiei. Latenţa polifonică a unor pasaje intermitente dintre fluidele procese ale blocurilor se finalizează cu un complex sonor nedizolvat. Suntem faţă în faţă cu o replică deloc atenuantă, după 13 ani, la expresivitatea hiperbolizată a piesei *Evryali* pentru pian solo, interpretată la începutul programului serii.

György Ligeti: *Cvartetul nr. 1 "Metamorphoses nocturnes"* (1954) - primă audiţie

Inspiraţia bartokiană este evidentă încă de la primele momente intonaţionale. Ele ne conduc sentimentele şi amintirile la ultimele cvartete ale lui Bartók.

Partea a II-a reaminteşte atmosfera misterioasă-nocturnă a *Muzicii nopţii* din creaţiile scrise pentru pian de Bartók în jurul anului 1926. Discursul muzical al lui Ligeti se manifestă şi el în mod enigmatic-anxios, intercalat cu contraste dinamice, cu grimase diluate în portamento-uri, iar finalul revine la începutul evocărilor.

Fugato-ul din partea mediană este transfigurat de un lirism urmat de repetarea evocării misterului nocturnelor bartokiene, ajungând apoi la pasajele groteşti inserate cu grimase burleşti.

În final, străbat prin vălul diafan al melopeilor viorilor, grimasele corzilor grave care apoi se răresc în momente solitare ale unor fragmente de melodii în dispariţie.

https://biblioteca-digitala.ro

„Problema mea a constat – mărturisea Ligeti – în transpunerea în mediu cameral a structurii modului de gândire micropolifonică întreţesută. Tema în sine este cromatică. Cuplul de instrumente – cele două viori, respectiv, violă cu violoncel – nu se îngemănează mixtural, deci nu se leagă paralel, ci într-un fel volburat, stors din două fire. Din cele două voci diatonice se formează una singură, compusă, cromatică – este propriu-zis, idee bartokiană".

Bianca Temeş, prezentatoarea programului, reaminteşte deviza serii – *Pământ Natal, imaginarul originilor Kurtág, Ligeti, Xenakis* – toţi trei compozitorii având originea din ţara noastră. Privind în ansamblu panorama stilemelor istorico-artistice prin care ne-a delectat mesajul pieselor audiate, de la debutul tânărului Ligeti la perioada de maturitate ale lui Xenakis şi Kurtág, am parcurs propriu zis filogeneza avangardei muzicale din ultimii 80-90 de ani, o traiectorie evolutivă demnă de luat în evidenţă, mai ales pentru faptul că înrâuririle sale asupra artei contemporane româneşti sunt edificatoare de la generaţie la generaţie.

*

* *

Joi 14 aprilie

Simpozion

Muzica central-europeană în actualitate: încotro?
Mitteleuropaische Musik in der Gegenwart: wohin?
Music in Central Europe Today: where to?
Academia de Muzică "Gheorghe Dima", sala 11, orele 10.00-13.30 şi 15.30-18.00

Muzicologi:

Elena Chircev (Cluj), *Tradiţie şi modernitate în creaţia psaltică actuală. Cântări ale Vecerniei de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur;* **Bianca Temeş** (Cluj), *Creaţia muzicală clujeană şi idiomul Baroc. Studiu de*

https://biblioteca-digitala.ro

caz: „Fantasia e fuga sulle pedale per organo" de Dan Voiculescu; **Laura Vasiliu** (Iaşi), *Influenţa culturii muzicale central-europene asupra componisticii româneşti moderne. Studiu de caz: Pascal Bentoiu*; **Ecaterina Banciu, Gabriel Banciu** (Cluj), *Ecouri enesciene: „Rimembranza" pentru orchestră de Cornel Ţăranu*; **Pavel Puşcaş** (Cluj), *En attendant Pierrot*; **Ştefan Angi** (Cluj), *„Daţi-mi lampa lui Aladin" - o posibilă perspectivă a modernismului*.

Compozitori:

Herwig Reiter (Viena), *Die letzte Welle: Einige Überlegungen zur Sackgasse des musikalischen Fortschritts und wie wir aus ihr wieder herauskommen konnen* (*Ultimul val: Consideraţii privind fundătura progresului muzical şi cum putem ieşi din ea*); **Adrian Pop** (Cluj), *Fecunditatea interferenţelor: Bizanţul la doi paşi de Viena;* **Dan Dediu** (Bucureşti), *Modernitate şi accesibilitate. O paradigmă posibilă pentru compoziţia muzicală*; **György Selmeczi** (Budapesta)**,** *O perspectivă a modernităţii: muzica religioasă*; **Valentin Timaru** (Cluj), *Spiritul dictatorial al „ismului" şi conturarea unui previzibil eşec al avangardei*; **Wolfram Wagner** (Viena), *Einige Gedanken über die mögliche Wahrnehmung musikalischer Strukturen (Câteva idei despre posibila percepţie a structurilor muzicale)*.

*

* *

Ansamblul AD HOC

Sala Studio a Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", ora 19.00

Conducerea muzicală: Matei Pop
Prezintă: muzicolog dr. Gabriel Banciu

https://biblioteca-digitala.ro

Program

Wolfram Wagner
Funf Momente für Streichsextett (1991) - p.a.

Cinci treceri miniaturale aidoma unor transpoziţii subite ale cadrului în film. Ele apar şi dispar într-un iureş ludic al metamorfozelor groteşti. 1. *Molto vivace* clar, articulat şi cvasi-„vizual", miniatura gestică a discursului muzical. Este o gestică coregrafizată în cele şase compartimente ale ansamblului pe un risoluto sonor mozaicat. 2. *Largo*-ul păstrează caracterul mişcat-agitat al mesajului primei părţi, dezvoltând-o uşor variat. 3. *Presto (Perpetuum mobile)* este marcat de asemenea prin mişcări grăbite, înfăţişând metaforele etajate ale pulsaţiei eterne; jocul perpetuu al curgerii sonore apare când alternativ, când la un loc, dar cu proporţii metrice diferite, snopi de optimi sau de şaisprezecimi. 4. *Con moto* personifică imaginea muzicală a unor gemete repetate şi însoţite de grimase groteşti, peste care transpar scuzele unui zâmbet în aşteptare. 5. *Molto largo.* Şi vine momentul adevărului. Mişcările poznelor strengare rămân uitării şi scuzele anticipate revendică, printr-o homofonie noematică, iertarea care li se şi acordă pe traiectoria coborâtoare a discantului dojenitor.

György Selmeczi
Stabat Mater pentru cvartet de solişti şi ansamblu (2010)
Solişti:
Brigitta Kele - soprană,
Orsolya Veress - mezzosoprană,
Tony Bardon - tenor,
Árpád Sándor - bas
Ansamblul instrumental:
Paul Sârbu, vioara, 1
Rafael Butaru, vioara 2,
Gyula Szép, violă,

https://biblioteca-digitala.ro

Wilhelm Andrţs, violoncel,
Raul Lenart, contrabas

Scrisă pentru cvartet vocal şi cvintet de coarde, cantata de cameră este inspirată din lumea cântecelor populare, mai precis din rugăciuni arhaice populare, obicei cunoscut sub denumirea de *kántálás*, similar tradiţiei colindelor. Autorul prelucrează textul popular alternat cu fragmente latineşti liturgice, păstrând inocenţa şi puritatea declamaţiei pe care o transpune izbutit în intonaţia diafană a discursului muzical al soliştilor vocali, dintre care excelează vocea sopranei. Totodată, pentru evocarea şi în acompaniament a atmosferei populare, locul violei îl ocupă braciul (violă populară). Mesajul – *Stabat Mater* – transpare în reînvierea unor episoade biblice destinate Fecioarei.

Viorel Munteanu

Invocazioni per clarinetto solo (1992) in memoriam Tristan Tzara –p.a.

I. Allegretto, II. Tempo libero (Lento Quvasi Adagio), III. Moderato quasi Allegretto

La clarinet: Aurelian Băcan

Motto-ul piesei provine de la Tzara: „o operă nu este niciodată frumoasă prin decret".

Soloul singuratic al clarinetului ne transpune sentimentele în lumea mirifică a descântecelor evocând crezul magic în puterea iluziei străvechi asupra controlului lumii. În prima parte reveria discursului muzical este întreruptă cu promptitudinea cvasi giusto a unui motiv statornicit în punctiformitatea sa ritmică, pregătind substratul revendicativ al rubatoului visător din următoarele două părţi. Partea doua este, prin excelenţă, rubato expunând monologul şamanului de altădată, plin de dorinţe şi speranţe întru mai bun, mai înălţător. Ultima parte a piesei finalizează prin intonarea

https://biblioteca-digitala.ro

prelungită a tonului de apel amplificarea convingerii în propriile forţe ale omului solitar. Aplecându-se asupra pianului cu pedală deschis, clarinetistul, purtătorul de cuvânt magic, obţine, prin ecoul acustic al acestuia, rezonanţa aprobatoare a întregului univers sonor la solicitările cuprinse cu atâtea sentimente încrezătoare în puterea descântecelor rostite.

Dan Dediu

Aurorae pentru cvintet de suflători (1999) - p.a.

Scrisă în 1999, opus 82, dedicată Cvintetului de suflători din Zürich, lucrarea lui Dan Dediu, *Studii despre Aurora* este o muzică a luminii în apariţie şi dispariţie, propunând, mai ales prin cele cinci titluri ale părţilor componente, relaţii simbolice cu strălucirea şi negura, cu bucuria şi tristeţea, cu viaţa şi moartea. Gândurile trezite sunt îndreptate spre aurora zilei. Prin bucuria înduioşătoare a începutului transpare de-a lungul părţilor angoasa, latenţă a fricii, umbrind strălucirea cu durere, viaţa cu mementoul morţii.

1. *Fanfara* reprezintă debutul aventurii; în căutarea luminii pune în mişcare întreg potenţialul tehnic-expresiv al formaţiei, asigurând ca fiecare instrument participativ să-şi poată etala, în rolurile dialogărilor, capacitatea lui semantico-expresivă. Creată cu măiestrie componistică rafinată, piesa porneşte încă de la început cu o vertiginoasă alertă, plină de varietate ludică, cu sens valoric diversificat de la jucăuşul frumos la hiperbolizatul sublim, neomiţând nici momentele inerent dramatice, conflictuale. Finalul primei părţi oferă un respiro asigurat de soloul la corn, după care finalizează procesul aventurii cu efectele de augur ale începutului.

2. *Flăcări,* prin coloristica sa plutitoare îndeplineşte întocmai indicaţia *serafico* a partiturii, amintind de *strălucirea cerească a frumosului medieval*, ca definiţie alegorică în gândirea Sfântului Toma.

https://biblioteca-digitala.ro

Pulsaţia fantomatică a unor pasaje fugare umbresc discret sclipirea, şi prin dominaţia lor crescândă pregătesc partea mediană a compoziţiei.

3. *Albine et Te lucis.* Nucleele scurte vibrante plasate complementar pe toate compartimentele ansamblului străbat întreaga structură a părţii, dezvoltând semnificaţia bizară a combinaţiei programatice între litota şi hiperbola frumos şi sublim, a titlului. Zborul zâzâitor al albinei, mica slugă a Demiurgului, se îngemănează armonios cu începutul imnului Gregorian adresat luminii cereşti, *Te lucis ante terminum…* Ne aflăm la cumpăna piesei.

4. *Pieta*. Ultimele componente reprezintă stăruinţa pentru ocrotirea luminii şi a bucuriei. În contrast cu primele părţi, aici transpare peste durere şi milă nostalgia după seninătatea sufletească. Enigma însă rămâne: oare mila durerii cedează locul pentru liniştirea sufletului? Indicaţiile *dolce* pentru expresii pastorale îndepărtate ne încurajează crezul în statornicirea luminii.

5. *Totentanz* acordă un răspuns grotesc la întrebarea noastră virtuală, pasajele cu grimasele lor în glissando, ascensiunea oprită a motivelor întrerupte, indicaţiile contrastante de la finalul piesei – *delicato, feroce fantomatico, lontano* – parcă îndepărtează frica stârnită de dansul cu moartea. Momentul final însă, executarea ultimelor măsuri în *disperato fortissimo*, afirmă un nu hotărât, pledând pentru umbra nopţilor, dinainte sosirii aurorei… Totentanz păstrează astfel tradiţia finalelor bazate pe arhetipurile negurii.

Herwig Reiter

Iba de gaunz oaman fraun pentru soprană şi ansamblu pe texte de Christina Nostlinger (1995) - p.a.

solistă: Adela Zaharia - soprană

Este o baladă a epocilor moderne declamată-intonată la persoana întâi asupra destinului tragic al

https://biblioteca-digitala.ro

femeii sărace, oprimate, lăsată la voia tuturor relelor societăţii de consum. Având o durată de peste 40 de minute – durata unei jumătăţi de spectacol! – piesa compusă pentru soprană şi ansamblu, pe texte scrise într-un dialect vienez de Christina Nostlinger (1995), intitulată *Iba de gaunz oaman fraun* **(**Despre femeile foarte sărace), se structurează în şapte părţi, cu subtitluri ce sugerează cu o retorică a premoniţiei *drama epică redată liric* în mesajul muzical al compoziţiei: 1. *Nua ned drau rian* (Numai să nu vorbim); 2. *Glane Greiss - Soi Gedaunkn* (Mici gânduri din sala de naşteri); *A Frau gibt au* (O tentativă de sinucidere); *Wia geds da denn?* (Cum îţi merge?); *Unmegliche Dram* (Vise imposibile); *Olle Mauna* (Toţi bărbaţii); şi, *I mog die* (Îmi placi). Conţinutul tragico-grotesc al monologului muzical a fost interpretat cu o profundă trăire şi printr-o măiestrie tehnică de înalt nivel de către soprana Adela Zaharia. Discursul muzical al sopranei – un veritabil Sprechgesang expresionist contemporan, prezent continuu de-a lungul celor şapte părţi – este construit pe fundalul unui vals burlesc care aduce a muzică de flaşnetă. Rolul principal al acompaniamentului îl susţine acordeonul (în seara aceasta fiind înlocuit cu timbralitatea potrivită a sintetizatorului) care contribuie edificator la crearea latenţei burleşti a unei atmosfere socio-critice ce dezaprobă destinul umilitor al femeii dezonorate.

„AD HOC este un ansamblu ce reuneşte, într-o geometrie variabilă, o serie de tineri şi valoroşi muzicieni aparţinând şcolii interpretative clujene. Compozitorul Adrian Pop şi-a asumat rolul de mentor şi director artistic al ansamblului, fiind secondat în activitatea de construcţie a proiectelor de Răzvan Poptean, membru fondator al formaţiei şi de Matei Pop, care asigură conducerea muzicală.” (din Caietul-progam).

https://biblioteca-digitala.ro

*
* *

Vineri 15 aprilie

Concert vocal-simfonic
Orchestra simfonică şi Corul Filarmonicii de Stat „Transilvania"
dirijor: Nicolae Moldoveanu
dirijorul corului: Cornel Groza
solist: Marin Cazacu
Prezintă: Adrian Pop
Casa de Cultură a Studenţilor, ora 19

Program

Cornel Tăranu
Simfonia „Memorial" (2010) - p.a.a.

Melopee evocatoare cu semnificaţii pline de memento şi tristeţe, întretăiate biciuitor de acorduri ameninţătoare, acestea sunt componentele principale care formează sistemul de coordonate muzicale al texturii Simfoniei *Memorial*. Ele stau la baza gradării neîntrerupte, în episoade contopite, a evocării sumbrelor evenimente şi a suferinţelor cauzate de acestea în acele vremuri, care se întind de la cel de al doilea război mondial până la căderea regimului comunist. Compozitorul ne invită ca martori auditori, punându-ne faţă în faţă cu procesul generativ al zămislirii discursului muzical, ca să participăm la retrăirea muzicală a trecutului nostru comun. Aspectul evocativ al compoziţiei se extinde şi asupra citării unor expresii şi figuri ale motivelor melopeice, sau a unor clustere prezente în vocabularul propriu al autorului, asociind mesajul *Memorialului* de sentimentele fricii şi ale tragediei sensibilizate în creaţiile sale anterioare. Ni se întrezăresc amintirile melopeilor înspăimântătoare pe cuvinte emblematice din opera de cameră *Oreste* –

https://biblioteca-digitala.ro

Oedipe: «Nicicând să nu numim FERICIT UN OM, pînă ce el n-a trecut de-al VIEŢII prag, fără a pătimi vreun rău». De asemenea, retrăim şi angoasa sensibilului nucleu melopeic, motiv al strigătului refulat în faţa morţii, din ultima parte a *Cântecelor Nomade* (Tarotul), compusă pe alegoria versurilor: „De-ar fi moartea Cineva / singur m-aş duce la ea. / Dar mi-eşti moarte despletită / cu cămaşa înnămolită, / parcă-mi dai carnea cu bobii, / mă desparţi şi mă apropii." Amintirile melopeice se contopesc cu intonarea metaforică a unor valuri de sentimente dureroase ale trecutului, evenimente refulate multă vreme, dar care îşi pretind ieşirea la suprafaţă. Discursul devine din ce în ce mai dramatic. Salturile intervalice ale melopeilor preiau conturul unor EKG-uri indicatoare de rele în contextul seriilor de acorduri biciuitoare fortificate cu participarea pianului. Melopeile groazei se îndreaptă ameninţător, din episoade în episoade de memento ale trecutului învolburat spre culminaţia finală, unde leit-motivele evenimentelor evocate reapar suprapuse în concomitenţa metaforică a suferinţelor invocate. După izbucniri dezlănţuite ale plânsetelor în hohote, valurile amintirilor se opresc la punctul culminant, cortina sonoră se lasă reapărând doar chintesenţa mozaicată a melopeii incipiente din negura trecutului care nu se lasă uitat…

Pascal Bentoiu

Concert pentru violoncel şi orchestră op. 31 (1989)

Reînnoindu-ne vechile relaţii de simpatie cu *Concertul pentru violoncel şi orchestră* a maestrului Pascal Bentoiu, am constatat cu sentimentul mirării – acel *Besonnenheit* schopenhauerian – permanenţa statornicită a prospeţimii sale, parte din parte însoţită astă dată cu bucuria reîntâlnirilor. Piesă favorită din repertoriul excelentului nostru solist, violoncelistul de

https://biblioteca-digitala.ro

marcă internaţională, Marin Cazacu, *Concertul* a fost tălmăcit astăzi ca de fiecare dată cu deosebită competenţă şi autenticitate.

Ciprian Pop
Patima pământului (2003) - p.a.
Demonikon versus *Patima pământului*.

Lucrarea a fost scrisă în 2001, premiera absolută având loc în 2004 la Ateneul Român Bucureşti, cu Orchestra George Enescu, dirijor Horia Andreescu. Iniţiala denumire programatică a piesei a fost *Demonikon*. La sugestia dirijorului, titlul a fost modificat în *Patima pământului*. În virtutea obiectualităţii nedefinite (Hegel), muzica concepută de autor, capacitatea ei semantică, o etalează printre cele două indicaţii programatice. *Demonikon* îşi menţine originea arhetipală din antichitate. Cuvântul antic grec δαιμονικοξ (daimonikos) înseamnă *stăpânit de zeitate*. Or, *Pământul pătimit* are zeitatea sa *Gaia*. Relaţia dintre cele două semnificaţii îmbracă apoi forma *demonicului modern*, bazat pe interferenţa estetico-morală a frumosului contemporan cu răutatea. În savurarea experienţei estetice moderne pe care ne-o oferă mesajul piesei, se poate porni de pe piedestalul acestui *printre*. Stăm aşadar faţă în faţă cu o lucrare noncomformistă încărcată de radicalism avangardist.

Introducerea aduce în mişcare un recitativ instrumental la vioara solo care, dezvoltându-se, ocupă imitativ treptat, întreg compartimentul corzilor. Caracterul contiguu al construcţiei intervalice se transformă în metafore ale patimilor, pulsaţia lor devine din ce în ce dinamică. Micile nuclee bi- şi tricordice, în coexistenţa lor alternantă printre compartimente, devin purtătoare ale unor expresii de scurte strigăte sughiţate aidoma hoquetului vocal al motetelor medievale. În interferenţa dintre suspin şi strigăte crescânde, intră în

https://biblioteca-digitala.ro

rol compartimentul suflătorilor. Avântul valurilor pasiunii străbate toate compartimentele, percuţiile la care se mai adaugă prezenţa complementară a pianului. Expresia patimilor, confruntându-se cu alteregoul ei de chiuituri demonice, creează acea tensiune emoţională care va deveni promotorul dezvoltării hiperbolizante a discursului muzical în ansamblul lui. Conducerea polifonică a noilor motive – tot atâtea metafore ale strigătelor demonice – acordă procesului sonor forţa angrenantă a imaginii puterilor demonice în luptă cu realul durerii pământului. Pământul pătimeşte. Discursul muzical devine din ce în ce mai angrenant, ameninţător, cu puteri demonice. După o relativă încetinire, alămurile preiau misiunea strigătului: suferinţele pământului ajung la apogeul durerii şi sunt învăluite de răsunetul clopotelor. Ies la iveală semnale de apel, cerere de ajutor într-un nonfinito melopeic al patimilor. Hiperbolizarea discursului se gradează *ad infinitum*, piesa se încheie la punctul culminant de tip bolero ravelian, refuzând orice rezolvare.

Zeno Vancea
Requiem (1941) - p.a.a.
Solişti:

Daniela Păcurar - soprană
Măria Pop - alto
Ovidius Şiclovan - tenor
Cristian Hodrea - bariton

I. *Pe robul acesta mutat de la noi.* Sostenuto molto

Adrian Pop scrie în Cuvântul înainte al festivalului: „Evenimentul distinctiv al ediţiei din acest an îl constituie o restituire: *Requiemul* de Zeno Vancea, lucrare datând din anul 1942, şi care a rămas, pentru întreaga perioadă a regimului comunist, o operă «de sertar». Prezentarea sa publică este astfel o datorie de onoare a posterităţii, asumată de festivalul nostru”.

https://biblioteca-digitala.ro

Compoziţia scrisă şi terminată nu a rămas finisată în toate detaliile sale mărunte. Pregătirea partiturii pentru concert a rămas o datorie de onoare urmaşilor. Aportul compozitorilor tineri sub îndrumarea maestrului Adrian Pop, precum şi contribuţia coriştilor la întregirea ştimelor pentru asigurarea condiţiilor optime de interpretare în concert merită toate recunoştinţa şi preţuirea.

După introducerea de orchestră, care prevesteşte atmosfera de doliu care va transfigura întreg Recviemul, melodia pe textul *Pre robul acesta mutat de la noi*, pătrunsă de o profundă tristeţe, pregăteşte amplificarea lirico-dramatică a mesajului, anticipând expunerea celui de al doilea gând, *ca un iubitor de oameni odihneşte-l Doamne*, melopeea lui purtătoare evocă lumea transcendentă a motetelor medievale. Gradează expresia profunzimii mesajului, repetând ideogramic cele două componente ale textului printr-o varietate a mijloacelor de expresie, pe fundalul mereu schimbător şi îmbogăţit al melodiei recompuse la repetarea expunerii textului (un fel de linie melodică Durchkomponiert) pe tot traiectul ei. O splendidă ofertă a plasticizării caracterului maiestuos al rugăciunii titrate în melopee. Momente înălţătoare în care ruga îşi schimbă esenţa în aclamaţie revendicativă. La Mahler întâlnim astfel de momente inspirate în corespondenţele sale cu transcendenţa.

II. *Tu însuţi eşti fără de moarte.* Sostenuto

Parte uşor mai mişcată, purtătoare de text mai amplu, pe care îl reflectă pe o gamă a sentimentelor la început timide, şi mai dramatic în continuare, mai ales la sfârşitul părţii. Înaintea încheierii, răsună cu toată promptitudinea sa acordul poruncitor al destinului după ultima silabă a textului, *şi întru acelaşi pământ vom merge*. Urmat de pauză agogică, începe finalul cu resemnare asupra propriului destin.

https://biblioteca-digitala.ro

III *Veniţi să dăm mortului ultima sărutare*. Largo e grave

Începutul firav intonat la oboi de tip mussorgskian, plin de metafore ale răsunetelor de clopote, are un ton mai pământean al luării de rămas bun pe care îl transmite cu mare forţă de convingere. Reapar acorduri poruncitoare ale destinului, de exemplu, după melodia pe textul *Că acesta a ieşit din rudenia sa şi de mormânt se apropie*. Continuarea o reprezintă fugato-ul agitat, cu gânduri subînţelese de nemulţumire, de cerinţe, de apel către rude şi prieteni, pe textul *Unde sunt acum rudele şi prietenii.* Drept argumentare este urmat de un marş funebru orchestral. Finalul coral pe melopeea textului *vuia să facă odihnă; Domnului să ne rugăm* încheie evlavios partea.

IV. *Ce este viaţa? floare, fum şi rouă*. Adagio

Unicul verset din titlu prelucrat în partea finală, *Ce este viaţa noastră, floare, fum şi rouă*, este comentat de o singură melodie ideogramic structurată cu o deosebită bogăţie variată între solişti, între solişti şi cor, între structuri polifonice, reflectând plenar măiestria componistică atât de proprie stilului compozitorului.

Începutul aduce tema sub forma unei expoziţii de fugă între solişti (în ordinea sopran, alt, bas şi tenor), urmat de ipostaza unor noeme retorice, repetând către sfârşit acelaşi text fortissimo într-o structura homofonă. Intonarea umilinţei aparţine solo-ului sopranei, iar partea se încheie cu momentul coral *perdendosi,* reprezentând momentul înălţător al finitului aidoma purificărilor anagogice danteşti.

Recviemul de Zeno Vancea reprezintă o contribuţie importantă la formarea genului de recviem românesc. Respectând aria de semnificaţie ideatică şi sentimentală a liturghiei muzicale, aduce elemente noi, mai ales în alegerea textului, care la rândul lui

https://biblioteca-digitala.ro

păstrează în limba română amprenta poetică a textelor liturgice, chiar dacă nu coincide cu tradiţionalul text al genului. Astfel de exemple de mare valoare le întâlnim şi mai înainte, spre exemplu *Recviemul german* al lui Brahms. Desfăşurarea discursului muzical reflectă prezenţa unei retorici ideale pentru sensibilizarea edificatoare a mesajul evidenţiat.

Corul Filarmonicii Transilvania, sub conducerea competentă a maestrului Cornel Groza, şi Orchestra simfonică Transilvania au oferit şi de astă dată regale estetice cu totul unice, înscriindu-şi numele în istoria devenirii *Recviemului* de Zeno Vancea în viaţa concertistică contemporană. Dirijorul serii, maestrul Nicolae Moldoveanu, vechi prieten al Clujului muzical, s-a manifestat cu interesul specialistului erudit în arta contemporană a sunetelor. A tălmăcit şi de astă dată cu o profundă trăire artistică, întreg programul serii reuşind deplin să transmită bogate experienţe estetice publicului meloman care le-a şi răsplătit cu binemeritate aplauze repetate.

*

* *

Câteva cuvinte la urmă

La o succintă privire statistică constatăm că 27 de compoziţii au fost prezentate în cele şase seri ale festivalului. Dintre acestea, 7 au fost premiere absolute iar 18 premiere clujene. Doar două lucrări au mai apărut între timp pe scenele clujene, ele nefiind deci premiere. În perioada 1900-1954, în ipostaze retrospective au apărut 4. Între anii 1955-1972 nu a figurat în program nici o creaţie. Perioada 1973-1989 a fost reprezentată cu 6 lucrări, cea de după Revoluţie cu 17, cel mai fertil fiind anul 2010 cu 6 compoziţii.

https://biblioteca-digitala.ro

Cifrele oglindesc edificator concepţia şi preocupările organizatorice ale conducerii Festivalului. „Modernitatea îşi are un «clasicism» al său, cu trepte câştigate, prin timp, în evoluţia expresiei şi a limbajului, pe care *Cluj Modern* are grijă să le marcheze" – afirma Adrian Pop, directorul Festivalului, motivând prezenţa creaţiilor din anii primei jumătăţi ai secolului trecut. Iar iniţiativa promovării creaţiilor zilelor noastre transpare din acelaşi document al festivalului: „Ediţia din acest an reuneşte pe afişe compozitori şi lucrări ce acoperă generos perioada modernităţii şi postmodernităţii - de la început de secol XX până la prime audiţii cu opusuri recente, unele în premieră absolută." De altfel, bazându-se pe înţelepciune colectivă, Deviza Simpozionului *Muzica central-europeană în actualitate: încotro?* a propus patru subteme pentru investigare, şi anume:

1. *Rolul spaţiului cultural central-european în definirea modernismului şi avangardei sec. XX;*

2. *Spaţiul central-european – loc ideal de fuziune culturală între vestul şi estul continentului;*

3. *Tradiţia modernismului în actualitate: este posibilă continuarea modernismului?*

4. *Orizonturi muzicale noi în spaţiul central-european.* În ansamblul lor ele au avut menirea de a oferi câmp liber analizei şi interpretării valorice, pe plan componistic şi interpretativ deopotrivă statutului estetic propriu muzicii contemporane central-europene.

„Analizele la minut" ale creaţiilor au reflectat, credem, similitudinile şi deosebirile dintre mesaje şi stilemele acestora. Insistând mai ales asupra paletei valorice promovate la nivel de ansamblu al repertoriului celor şase seri, se poate constata o sensibilizare integrantă a câmpului valoric de la ipostaze moderne ale unei linişti sufleteşti cvasi-senine, sau ale unor amplificări hiperbolizante dintre umbră şi lumină, la

https://biblioteca-digitala.ro

momente conflictuale ce populează zonele intermediare şi interferente ale unor câmpuri şi subcâmpuri, de la demonicul complice la înduioşătorul liniştitor al melopeilor şi contextelor lor dinamice-timbrale. Dacă ne gândim însă la vectorul axiologic al compoziţiilor vocale şi la acelea cu evidente indicaţii programatice, observăm o sensibilă inclinaţie în direcţia valorilor estetice purtătoare de un lirism muzical melancolic, o epică a tristelor evenimente din trecutul apropiat, chiar un memento dramatic evocator al suferinţelor, al patimilor care nu pot fi uitate, şi pretind totuşi alinarea lor. Mesajul acestor creaţii ne-a adus acea purificare cathartică ce rezultă încă de la antichitate încoace din confruntarea melopeilor înspăimântătoare cu acelea înduioşătoare.

De la statistică şi până la valoare, investigaţiile sugerează prezenţa unei cuminţenii înţelepte din mai multe unghiuri de vedere. Mai întâi, în alegerea compoziţiilor care au depăşit mult stadiul relaţiei experiment-creaţie polarizat în direcţia experimentului. De asemenea, pe lângă reprezentantul noului a stat mentorul înţelept al tradiţiei, atât în confruntarea componistică a trecutului cu prezentului, cât şi a formaţiilor tinere cu cele de mult consacrate.

Este îmbucurător că în final câmpul estetic atât de asediat valoric de repertoriul festivalului totuşi nu s-a scurtcircuitat, interfaţa lui nu a îngheţat – ca să folosim expresii din arsenalul tehnic contemporan. Polii câmpului au rămas deschişi, alegerea ieşirii sau intrării în ring rămânând la latitudinea generaţiilor viitoare: a intra *in nascendi* în câmp, sau a ieşi din el *in morendi*, cu jocul neastâmpărat al schimburilor de esenţă dintre grotesc şi absurd contemporan.

Ce să mai spunem? Repetăm ultima frază din alocuţiunea compozitorului Cornel Ţăranu, directorul tehnic al Festivalului: *Vivat, crescat floreat!*

https://biblioteca-digitala.ro

ENESCU ÎN ACTUALITATE

Ascultând muzica lui Enescu, intitulez acest gând "o semnătură pentru eternitate"

Paul Staicu

(Fragment din prezentarea ținută la Universitatea din Montbéliard cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la dispariția lui George Enescu - 2005)

Din aspectele multiple pe care le presupune privirea asupra operei enesciene, mă voi referi la unul care cred că îi era foarte drag autorului însuşi, un fel de joc secret, mândrie, orgoliu nobil, confundare până la ştergerea oricărei detaşări posibile între personalitatea şi opera sa; de fapt sufletul însuşi al autorului, aşezat la temelia operei sale, asemeni mitului *Meşterului Manole*. Fără a intra în detaliile demersului, remarca de faţă este succintă, asemeni semnăturii însăşi, căci despre ea este vorba.

Bach, idol al lui Enescu, (în toate motivele sale muzicale ce cuprind B, A, C, H) ca şi Şostacovici (în motivele sale muzicale ce cuprind D, ES, C, H), ambii, de o manieră firească şi-au „pus în joc"-ul pur al sunetelor, propriul nume. În acest sens, exemplele muzicale sunt multiple. Enescu nu putea fi străin nici de amestecul lui Rembrandt printre personajele propriei opere (în afara portretelor), ca „*lecția de anatomie a*

https://biblioteca-digitala.ro

doctorului Tulpius", "rondul de noapte", "predarea cheilor orasului Breda", apoi Durer, Caravaggio, etc., fiind astfel prezent şi în ipostaza de figurant în colţul vreunui tablou, parcă privindu-şi opera dinafară cu mai mult sau mai puţină implicare, încântare sau amuzament, dichis sau plictis... (vezi Hitchcock...)

Tentaţia de a-şi semna creaţiile „muzical" datează încă din timpul rapsodiilor şi se prelungeşte în însăsi structura operei Oedipe unde Enescu depăşeşte de departe acest joc *situându-se în interiorul* personajelor sale, *participând nemijlocit* la drama lor. Iată deja această „semnătură muzicală" „de tinereţe", pe pedala ultimă a celei de a doua rapsodii, enunţată de flaut, cu grafica sa delicată ca o pană.

Ex.: Pag. 1, Ex. Nr. 1

Semnătura în cazul de faţă este aproape întreagă, cu tot ceea ce autorul a putut extrage din oferta pe care sunetele i-au pus-o la dispoziţie. Mai târziu, în Oedipe, semnătura se esenţializează, întocmai ca într-o viaţă reală, ajungând să fie doar sugerată prin iniţiale, deci numai câteva sunete (vezi sfârşitul operei Oedipe.)

Profit însă de amintirea acestei rapsodii pentru a sublinia un fapt esenţial şi total profund în demersul său componistic, anume, osmoza între „EST" şi „WEST", între vertical şi orizontal, între „liber" şi „riguros" între contrapunct şi armonie, între perspectivă, profunzime şi decorativ.

Iată cum ar putea fi perceput acest lucru în Rapsodia a II-a :

1) Enescu expune această primă temă, acest „element aparent liber", cvasi improvizatoric, fără rigoare, de tip „est" :

Ex.: Pag. a 2-a Ex. 1, Raps. 2, tema 1 Deşi stilul său liber este convingător, tema ar putea foarte bine să primească rigorile unei caruri, să intre în exact

https://biblioteca-digitala.ro

patru măsuri dar tentaţia autorului de a o diferenţia de a doua temă, este vădită; ceea ce şi face pentru a-şi satisface bucuria creaţiei, împlinirea ideii de asamblare a două stari de spirit venind din lumi diferite.

2) A doua temă o constitue elementul aparent riguros, de tip „west", măsurat, bine încadrat în periodicitate, clar, „de tip latin", cum ar spune autorul însuşi (vezi interviul cu Bernard Gavoty) :

Ex.: Pag. a 2-a Ex. 2, Raps. 2, tema 2

3) Iată superpoziţia lor, „asamblarea", convietuirea, existenţa într-o desfăşurare unitară.

Ex.: Pag. a 2-a Ex. 3, Raps. 2, tema 1-2

Acest demers care deocamdată ne pare clar şi relativ simplu, aproape didactic, devine extrem de subtil şi de complex în actul ulterior al compoziţiei sale.

Aş mai adăuga, în treacăt, minunea modală pe care Enescu o etalează de la **nr. 4** al acestei a doua Rapsodii, începând cu vioara primă şi secundă. Curtând pe rând modurile, pornind de la RE Major-minor, parcurge cu ajutorul flautului, al oboiului şi al cornului englez, multitudinea de stări sensibile şi meditative specifice cântului românesc, făcând pe rând imixtiuni în mai multe moduri, ca mai apoi, reluând major-minorul, de data aceasta în DO, să expună un întreg mod frigian descendent pentru a încheia perioada cu fraza cornului englez în modul locrian. Acesta ar fi aspectul tehnic, sec, al utilizării modurilor. Dar ce stare emoţională de poezie autohtonă unică, ce înălţare cu ajutorul acestei meditaţii! Este profund sensibil; miraculos aş zice !

Iată deci cât îi erau de aproape modurile lui Enescu. Nu este atunci de mirare să-l fi ales pe cel lidian pentru a-i încredinţa propria-i semnătură.

Cultura Greciei antice este o prezenţă inconturnabilă în spaţiul românesc.

Formarea şi confirmarea geniului enescian continuă să aibe loc în Europa Centrală, la Viena şi

https://biblioteca-digitala.ro

Paris. Pe de altă parte, Enescu este atras şi de cultura muzicală bizantină.

Mica anecdotă ce urmează, mi-a fost povestită de cineva din „generaţia de aur". Iat-o : *„...şuguieşti bădie, dar nota aista poate fi de la o muscă*"...ar fi spus Enescu unui prieten bizantolog, în timp ce cercetau un manuscris şi nu reuşeau să desluşească importanţa uneia dintre note.

Cele două surse ale formării sale sunt directe, *autentice*; nu este deci tentat să îşi apropie mai mult sau mai puţin artificial forme de expresie muzicală din orientul mai mult sau mai puţin îndepărtat, cum au făcut-o mulţi compozitori din Centrul Europei. Situarea geo-politică a României îi este un atu. România fiind la răscruce de drumuri, are avantajul unei priviri şi a unei înţelegeri mai largi : către vest, către est şi mai ales către tăriile esenţelor. Va fi gândit Enescu acest lucru în timp ce era cufundat în compunerea muzicii pentru momentul în care Edmond Fleg îi oferă pretextul : „*Hécate, Hécate, aux trois visages..*" *(„Hecate, Hecate, (zeită) cu trei fețe"*)?! Fără îndoială că da. Cred că Enescu va fi tradus această realitate ca o predestinare, ca o implicare a propriei personalităţi în exprimarea spiritului românesc de care era indisolubil legat.

Primind în adâncurile înţelegerii sale toate ecourile sunetelor din oceanul care l-a înconjurat, a dat naştere perlei nepreţuite care este muzica sa. În adâncul operei sale, sub aspectul lor muzical, „Verticalul" şi „Orizontalul" rămân într-o îmbrăţişare eternă, dezvăluind profunzimile, perspectiva, într-o permanentă devenire. Citez: „*Or, je suis essentiellement un polyphoniste... J'ai horreur de ce qui stagne...*, *pour moi la musique n'est pas un état mais un action. "L'enchaînement d'harmonies ressortit ă l'improvisation élémentaire... Une oeuvre ne mérite le nom de composition que s'y l'on peut discerner une ligne, une*

https://biblioteca-digitala.ro

mélodie, ou ce qui est mieux encore, une superposition de mélodies". (Or, eu sunt esenţialmente un polifonist... Am oroare de tot ce stagnează... pentru mine muzica nu este o stare ci o acţiune... Înşiruirea de armonii ţine de improvizaţia elementară... o lucrare nu merită numele de compoziţie decât dacă poţi discerne o linie, o melodie, sau ceea ce este şi mai bine, o suprapunere de melodii...").

Sunt minunaţi cei ce inventează! Sunt însă de nepreţuit cei ce aprofundează. Enescu aprofundează; va fi necesar să fie ascultat şi reascultat timp îndelungat până la destăinuirea lui completă, şi încă... Într-un secol în care dorinţa de acaparare de tot felul nu-şi mai ajunge sieşi, Enescu se apleacă cu căldură şi gândire asupra a ceea ce este esenţial, peren.

Din punct de vedere tehnic, o preponderenţă a *modului lidian* este evidentă în desfăşurarea evenimentelor muzicale cheie şi nu numai, în opera *Oedipe*. „Ordinea lidiană" descendentă a sunetelor pornind de la cvinta modului, la care se adaugă ambiguitatea terţei major-minor ca izvor nesfârşit de semne de întrebare (ca motor al devenirii), se potriveşte de minune semnăturii muzicale enesciene, o favorizează în punctele ei esenţiale: **G,-fis(GES),** (d')-**E,-**(n)**ES,-C**(u). – solmizaţie alfabetică (germanică), bineînţeles.

Ex.: Pag. 1, Ex. 2, Modul LIDIAN descendent

Este şi motivul pentru care din multitudinea de moduri şi game, Enescu a ales tocmai acest mod lidian. Îmi închipui fiorul pe care l-a simţit la o vârstă fragedă, dându-şi seama de cât de profund implicat era în lumea sunetelor, a vieţii.

După lecturi repetate ale operei *Oedipe* rămânem cu convingerea că această amprentă a autorului, prezentă în momentele capitale ale desfăşurării ei, nu poate fi întâmplătoare. Privindu-i

https://biblioteca-digitala.ro

biografia, alegerea sau faptul de a fi fost ales de mitul *Oedipe,* este premonitor. Implicarea *propriei persoane* în desfăşurarea operei, prin mijlocirea semnăturii, (şi nu numai !) este evidentă.

El este deci :

1) ***cel ce este născut***

Ex.: Pag. a 3-a, nr. 18-19-20 şi Pag. 1, exemplele similare în DO (manuscris original Nr.18-la-25 şi 56 - ţesătura pe modul lidian, etc.) *„Répandez l'eau de Dircé sur le nouveau né" (« Răspânditi apa lui Dirce peste noul născut ») şi „Enfant, mon enfant, comment t'appeler...." (« Copile, copilul meu, cum să te numim… »)*

Înainte chiar de a se naşte şi de a fi botezat („*comment t'appeler*"...etc.) zânele, ursitoarele, întreaga ambianţă muzicală îl scaldă în acest mod lidian al atmosferei pastorale. (vezi ex : Nr 18, DO diez maj. lidian = **flaut,** apoi Nr. 19 (DO Major lidian). În continuare, toate secvenţele armonice de la Nr. 20 nu fac decât să-i repete numele în FA diez, RE bemol, RE, toate în mod lidian. Adăugăm dansul păstorilor de la Nr. 23 plus celebrul solo de flaut care a atras atâta admiraţie din partea lui Yehudi Menuhin (Ex. Nr. 23 şi Nr. 24)

Dacă evidenţa mai trebuie încă subliniată atunci mă opresc la momentul atât de clar, atât de explicit, în care Phorbas i se adresează direct : *„Oedipe, ô fils de Polybos..." („Oedipe, o fiu al lui Polib...")* (**EX.: Pag. a 5-a, Nr. 80**)

Mi se pare important de comparat măsura a 6-a după Nr. 19 cu măsura 1 – 2 de la nr. 165 din Pag. a 5-a (măsura a 4-a şi a 5-a după 165 în manuscris). Naşterea şi victoria sunt aproape identice !

https://biblioteca-digitala.ro

Ca urmare a victoriei asupra Sfinxului, ca un dramaturg genial ce este, autorul încredinţează pazniculuide noapte acelaşi model muzicala răspunsului propriu dat Sfinxului, cu care să anunte mulţimii că el OEDIPE (ENESCU !) a învins ! (Pag. a 5-a, Ex. Nr.170-171 SOL maj. lidian). Nu a căutat să învingă, dar a învins dând un răspuns omenesc. Lăsând pazniculuide noapte grija să anunţe victoria, el nu face decât să confirme faptul că nu a căutat-o cu orice preţ, că răspunsul dat Sfinxului a fost urmarea structurii sale interioare. Stăpân pe destinul său, ştie că lucrurile nu se rezolvă „printr-o victorie". Oricine ar fi fost mândru de propria-i izbândă! Însă înţelepciunea, delicateţea, modestia, decenţa îl opresc să o strige el însuşi mulţimii şi astfel, găseşte această cale de exprimare indirectă. Procedeul face parte din dramaturgie. Mozart, la rândul său, în alt context, încredinţează lui Figaro în Cavatina „Se vuol ballare signor contino...", ceea ce el însuşi ar fi dorit să transmită arhiepiscopului...

(De remarcat deci similitudinea între muzica ce accompaniază naşterea şi victoria, la care adăugăm şi anunţul adresat mulţimii de către straje de noapte).

2) *cel ce încearcă „licoarea cu gust îndoit"*

Aş remarca tratarea atât de deosebită în formă, şi atât de asemănătoare în conţinut, în atmosferă, între scena „străjii de noapte", „le veilleur" la Enescu şi „der Nachtwächter" la Wagner, în Meistersinger. Ambele la fel de adâncite în calm, într-o linişte „nocturnă", libere,

https://biblioteca-digitala.ro

detaşate de tot ce este real, ca pragul între somn şi veghe.

Wagner ne aminteşte de un mic „lied" german la care adaugă spaţiul nesigur, detaşat de toate, al acordului de sextă mărită - (trei sensibile) -, cu câmpul ei deschis oferit de nota din bas care cere o rezolvare în jos, acordul corect trebuind să fie sol-bemol si-bemol do mi, însă Wagner scrie fa-diez în loc de sol-bemol pentru a-l urca la sol, la acordul de septimă de dominantă în răsturnarea a II-a, pentru FA Major (Wagner care a extins expresivitatea armoniei ignorând canoane, se arată în acest loc „respectuos de reguli" şi ajunge la tonica lui FA nu direct din acordul de sextă mărită, ci trecând prin acordul de dominantă). Apoi închide aceste câteva măsuri evocatoare într-o cadenţă plagală, „dominanta de jos", pentru ca respectând regulile să pecetluiască liniştea cu sentimentul unui lucru definitiv, care aduce pacea... („lăudaţi pre Domnul...").

Enescu, pe o pedală de si bemol care aduce aceiaşi linişte a nemişcării, expune o melodie calmă (desfăşurare A B A, caracter liber, recitativ,) în care „A" rezonează blând în cele patru colţuri cardinale, respiră liniştit în noapte: fără rigoare, fără grabă, fără ţel precis, o cântare a timpului: „De l'aurore ă l'aurore, je veille, je veille,...." „Din zori în zori, eu veghez, eu veghez....." Un cânt atât de apropiat vorbirii! În continuare frisonul nopţii, al lipsei de „clar", fiorul necunoaşterii zilei de mâine, „B" este dublat de prezenţa Sfinxului care, pentru moment, doarme, el însuşi...

Acestui „repaos" încărcat de electricitatea dinaintea furtunii îi urmează încleştarea

https://biblioteca-digitala.ro

dramatică, curba tensiunii urcând vertiginos între Oedipe şi „LA SPHINGE”. Nici o „agresivitate”, în fapt! Încleştarea este în spirit. Din punct de vedere dramatic, în trei măsuri de tremollo, o forţă uriasă îşi adună toate resursele. Răspunsul se afirmă cu energia şi siguranţa unui tunet : OMUL !

Oedipe intrase „în scenă” în dezorientarea lamentaţiei dar întrebarea Sfinxului îl duce la celălalt capăt al existenţei unde concentrarea este maximă: este răspunsul vieţii sau al morţii. Răspunsul lui va salva cetatea.

Ex.: Pag. a 5-a nr. 144, şi Pag. 1, similar (man. Nr. 144) pe o pedală de mi, pe sunetele mi-sol plus si bemol – cvarta mărită – cu apogiaturile respective de sfert de ton, fiind vorba mereu de **EG** = *Enescu George* - „*Il est un breuvage aux doubles saveurs*”... („*există o băutură cu gust îndoit...”)*

Dacă privim desenul ritmic al acestui text remarcăm o măsură de 5/4 cu un triolet pe timpii 1 şi 4. Într-atât cât am putut fi de atent, de câte ori am ascultat Oedipe, acest moment a fost redat ca şi cum ar fi fost scris într-o măsură binară cu un ritm de optimi egale, ori diferenţa de accent este capitală. Monotonia discursului ce decurge din egalitatea valorilor ritmice crează o cu totul altă stare de spirit decât aceea în care discursul ar fi mai suplu dacă valorile ritmice scrise ar fi respectate riguros (vezi măsura a 2-a şi următoarele de la pag. 89, part. orchestră). Amărăciunea lamentaţiei nu întrevede urmarea evenimentelor, de unde lipsa unei apăsări care ar fi venit dintr-un discurs de optimi egale.

https://biblioteca-digitala.ro

Enescu lasă deci discursului o anumită supleţe – încă ! – ce se datorează unui ritm inegal, neregulat (vezi ternar- binar).

3) ***cel ce primeste provocarea***... „*Je t'attendais",*(„...*Te aşteptam*...")

Ex.: Pag. a 5-a nr. 158 şi Pag. 1 similar (manuscris original Nr 158)

De remarcat liniştea stranie şi vocea „albă şi îndepărtată", inumană cu care este pusă întrebarea. Enescu spune: **„Mi-au trebuit patru note..."** să înfioreze existenţa... Fireşte, el nu ne spune care note, şi nici de ce tocmai acelea.

Notele sunt bineînţeles altele decât cele patru note fetiş ale Barocului, DO, RE, FA, MI, cu ajutorul cărora Mozart a creat MONUMENTALUL final al simfoniei „Jupiter", unde lumina inteligenţei încălzeşte bucuria spiritului; câtă elevaţie!

4) cel ce învinge

Ex.: Pag. a 5-a nr. 165 şi pag. 1 similar (man. Nr. 158-la-172) „l'homme est le plus fort !" („omul este mai tare...")

În mod deosebit, ne-a atras atenţia acest moment determinant al operei.

Dacă omul nu are posibilitatea să–şi dorească naşterea şi este totuşi născut, dacă nu doreşte să părăsească viaţa şi o părăseşte totuşci, atuni ce îl leagă de dorinţă? Crearea unui tip moral prin Desăvârşire proprie, Reuşită, Victorie, fireşte. "Victoriile" sunt tot atâtea praguri de depăşit, sunt momente esenţiale ale devenirii.

https://biblioteca-digitala.ro

Psihologic, victoria este un moment de înălţare, de expansiune, de bucurie explozivă. În acest caz, gestul, tonul, sunetul se afirmă către „în sus". Linia melodică ar fi deci ascendentă însă desenul melodic enescian al acestui moment capital are o traiectorie descendentă. **(vezi ex.)** Asemănată cu „Sprechgesang", această declamaţie enesciană poate fi percepută ca atare, şi-ar găsi firescul, poate fi o exprimare reală, mult mai reală chiar decât o melodie ascendentă, un cântec, un marţ al victoriei de sorginte clasică sau romantică.

Păstrând contextul şi proporţiile, Verdi în „Aida" sa, exprimă de o manieră diferită un moment al victoriei personale şi colective, moment care favorizează expansiunea, exaltarea, ca trăsătură primordială. Verismul italian de mai târziu nu este o chestiune atât de tehnică muzicală, cât de estetică.

La Enescu totul se traduce numai prin două silabe: O-MUL ! Este adevărat că în alte timpuri, altă estetică, alt context.

Dacă traducerea lui „Sprechgesang" ar însemna „cânt vorbit" (în DEX este tradus „recitativ") atunci tehnica utilizării lui de către Wagner este mai mult o împlinire a ceea ce mulţi alţi compozitori au practicat cu succes înaintea lui. Aş aminti pe unul din cei mai mari dramaturgi care au existat vreodată, pe Mozart, care cu un gust fără reproş, şi ...cu mult geniu desigur, a putut să exprime în muzică melodia vorbei cu atâta naturaleţe încât pudoarea l-a oprit să facă din acest lucru atât de firesc, un „Tratat" pe care să-l impună altora... Dacă ar fi să ne amintim fie şi numai de „La ci darem la mano... Vorrei o non vorrei..." din „Don Giovanni"! (cu condiţia ca

https://biblioteca-digitala.ro

interpretarea să ţină cont de indicaţia autorului, **Andante 2/4** în doi timpi şi nu **4/8** în patru timpi !

Revenind la Enescu, urmând deci „Sprechgesang"- ul şi fiind vorba în context despre un răspuns categoric şi nu de o întrebare, este firesc ca în acest caz, răspunsul său în două silabe, „O-MUL !", să se exprime, asemeni „vorbei cântate" ce încheie o afirmaţie, într-o traiectorie descendentă.

Dar atunci, acest mod firesc se poate realiza cu ajutorul unei cvinte, cvarte, terţe sau chiar secunde descendente.

Enescu o face cu ajutorul **cvintei micşorate** - **cvartei mărite** !: **GES (fis)** – **C**. De ce ? Tocmai pentru a se iscăli în... modul lidian; pentru a-şi asuma implicarea.

5) cel ce pleacă în lumină,... spre a ne reveni în lumină

Ex.: Pag. a 6-a nr. 13 şi Pag. 1 similar – ultimele măsuri (man. Nr. 395.) "et je mourrai dans la lumière" („si voi muri în lumină")

Opera se încheie... de fapt se încheie sau continuă ?

Acordul din măsura a treia înainte de sfârşit nu este „curat" iar componenţa notelor nu este nici ea întâmplătoare: "cluster" de la SOL la RE, pe gama diatonică în SOL Major, plus DO DIEZ. (? !). Aceleaşi note întâlnite în momentele capitale, pe întreg parcursul.

(...Şi dacă este să mergem atât de departe, atunci ultima notă este tonica SOL = **G**-eorge. Fireşte că ar fi putut fi şi MI = **E** (din MI Major) dar în acest caz pot fi mai mulţi Enescu... Aici însă este vorba despre GEORGE.)

https://biblioteca-digitala.ro

Începând de la numărul **396** pag. 268, vocile de deasupra oscilează pe SI-LA fără a avea „curajul" să coboare la tonica SOL, prelungesc sfârşitul pe tonică, iar cele grave se îndreaptă cromatic către registrul profund până ajung să „rostească", să îngâne iniţialele numelui în acelaşi desen melodic ca „Oedipe",... je t'attendais..., ."l'homme !..,Joie !...", pentru ca totul să se cufunde într-o pedală unde numele lui parcă se mai aude încă asemeni unui ecou, asemeni unei amintiri. Şi pentru că „SFARŞITUL ESTE ÎN ÎNCEPUT", ultimul portativ din pagina nr. 1 de exemple, sunt primele note ale începutului operei, preludiul: **G – FIS – ES**

Totul este conceput ca bolta unei existenţe, arcuită pe pilonii unei **teme cu variaţii** proprii**, -** de fapt un ***motiv*****, -** temă care este autorul însuşi. Este fascinantă puterea muzicii, şi nu mai puţin a lui Enescu, de a transforma o idee muzicală, un subiect, a cărui esenţă rămâne mereu aceeai. (vezi Beethoven, Variatiile Diabelli... şi câte altele...). Este apanajul geniilor.

Lumea este o capodoperă a cărei fortă motrice este energia; asemeni lumii din Oedipe, generată de G FIS En ES Cu, sau lumii lui Einstein generată de $E=mc^2$.

Aşa cum spune poetul, „*Începutul şi sfârsitul sunt ale lumii două feţe*"; două pagini pe aceeaşi foaie.

Trebuia să fi compus Enescu mai mult pentru a-şi defini mai lesne, pentru mulţi iubitori ai muzicii, esenţa propriei creaţii? Cum spunea un filozof, „nu a avut timp puţin să scrie mult ci destul timp să scrie puţin". Fiind hărăzit de Zei cu darul de a pătrunde esenţa lucrurilor, ajunge în Oedipe să exprime într-un echilibru perfect, toate elementele componente: expozitie, dezvoltări,

https://biblioteca-digitala.ro

orchestraţie, expresie muzicală, desfăşurare dramatică, lirism, culoare. „Oedipe" este *Pasărea Măiastră* şlefuită până la perfecţiune căreia nimic nu-i poate opri zborul către lumină. După cum am văzut, sfârşitul Oedip-ului său este gândit să persiste în amintire prin redundanţă, precum vânturile, valurile... *(vezi repetarea"muzicală" a numelui în ultimele măsuri).*

Există într-adevăr un ac la cojocul timpului : AMINTIREA.

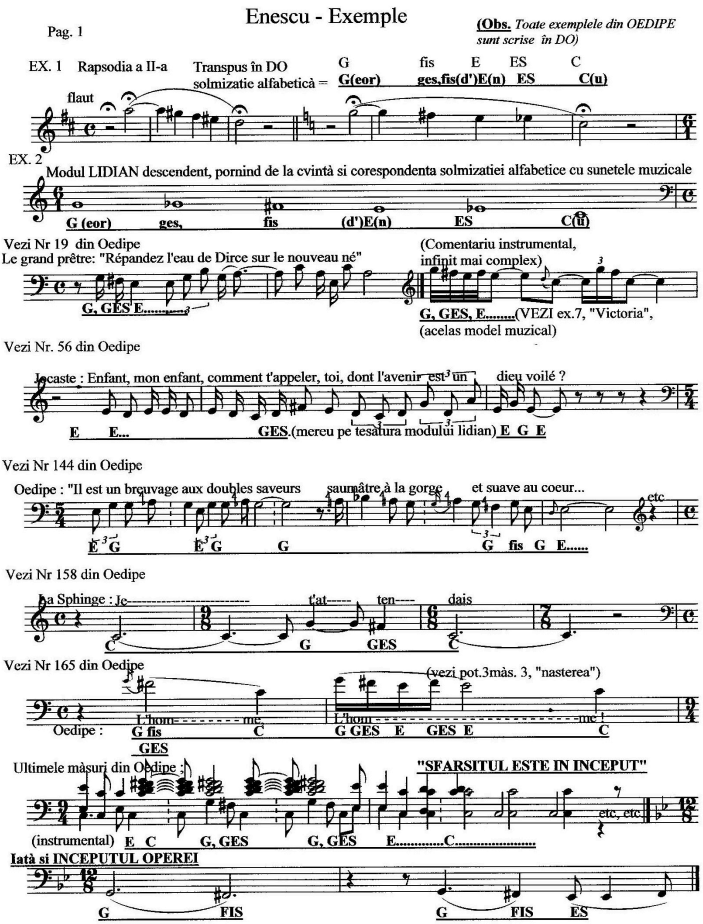
De la *Rapsodia a II-a*, la *Oedipe „Sfârşitul este în început"!*

G(*eor****)ges****,fis(****d'****)E****(n)ESC****(u)*** şi ***G,GE****(ne)****S C****(u)****E,C), etc.,*** este semnat ***George Enescu!*** pentru eternitate.

Dacă observaţia mea, întemeiată pe exemplele extrase din însăşi opera enesciană, m-a condus la o deconspirare, atunci rog spiritul lui Enescu să mă ierte. I-aş reaminti totuşi propria-i spusă: „cel mai bun mijloc de a cunoaşte pe cineva este de a-l iubi". Nu am dorit decât să mi-l apropii din ce în ce mai mult. Mă întreb în continuare dacă farmecul unui secret nu constă în însăşi dezvăluirea lui, şi dacă aceşti codificatori geniali nu îşi doresc ei înşisi acest lucru. Altfel, frumuseţea unei atari construcţii ar rămâne ascunsă. Şi astfel, paradoxul aparent nu este decât unitatea însăşi.

Las bucuria celor ce vor fi interesaţi, să parcurgă drumul plecând de la sursa însăşi.

(Vezi exemplele în paginile următoare)

https://biblioteca-digitala.ro

Enescu - Exemple
Pag. 1
(Obs. Toate exemplele din OEDIPE sunt scrise în DO)
EX. 1 Rapsodia a II-a
Transpus în DO
solmizatie alfabetică =
G fis E ES C
G(eor) ges,fis(d')E(n) ES C(u)
flaut
EX. 2
Modul LIDIAN descendent, pornind de la cvintă si corespondenta solmizatiei alfabetice cu sunetele muzicale
G (eor) ges, fis (d')E(n) ES C(u)
Vezi Nr 19 din Oedipe
Le grand prêtre: "Répandez l'eau de Dirce sur le nouveau né"
G, GES E.....
(Comentariu instrumental, infinit mai complex)
G, GES, E.....(VEZI ex.7, "Victoria", (acelas model muzical)
Vezi Nr. 56 din Oedipe
Jocaste : Enfant, mon enfant, comment t'appeler, toi, dont l'avenir est un dieu voilé ?
E E... GES.(mereu pe tesatura modului lidian) E G E
Vezi Nr 144 din Oedipe
Oedipe : "Il est un breuvage aux doubles saveurs saumâtre à la gorge et suave au coeur...
etc
E G E G G G fis G E.....
Vezi Nr 158 din Oedipe
La Sphinge : Je c'at ten dais
C G GES C
Vezi Nr 165 din Oedipe
(vezi pot.3màs. 3, "nasterea")
Oedipe : G fis C L'hom me L'hom me !
G GES E GES E C
GES
Ultimele màsuri din Oedipe :
"SFARSITUL ESTE IN INCEPUT"
etc, etc
(instrumental) E C G, GES G, GES E.....C.....
Iatà si INCEPUTUL OPEREI
G FIS G FIS ES

https://biblioteca-digitala.ro

Pag. 2-a

Rapsodia a II-a

Ex. 1 Rapsodia II-a, prima temà ("liberà")

Lent

Enescu

("riguroasà", de "tip vest")

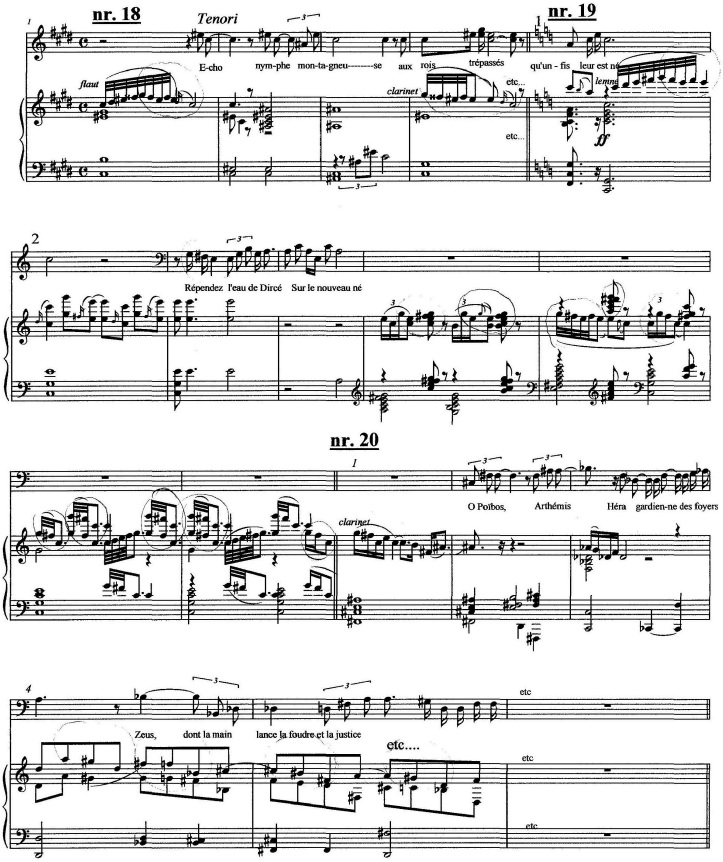
Ex. 2 Rapsodia a II-a, a doua temà

Ex. 3 Rapsodia a II-a, ambele teme

https://biblioteca-digitala.ro

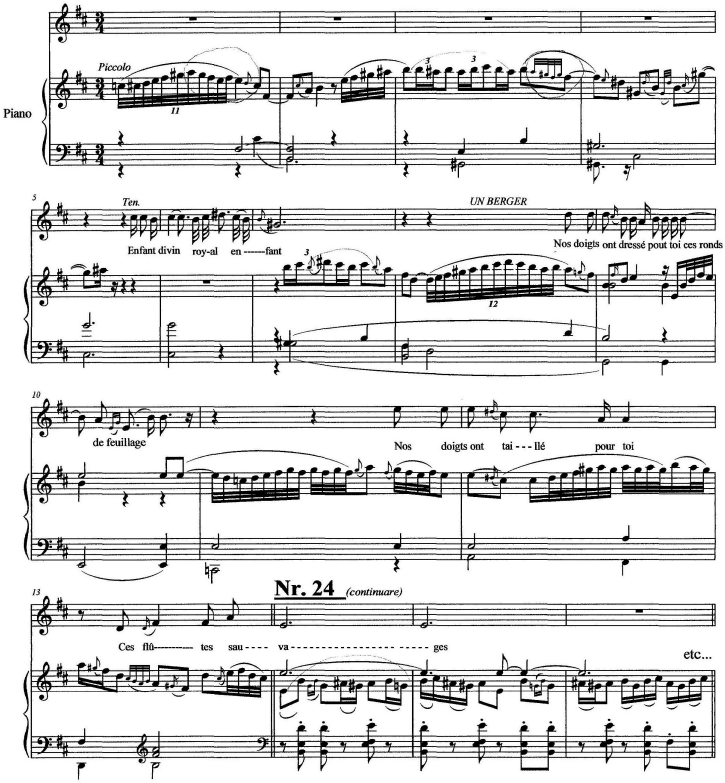
Oedipe

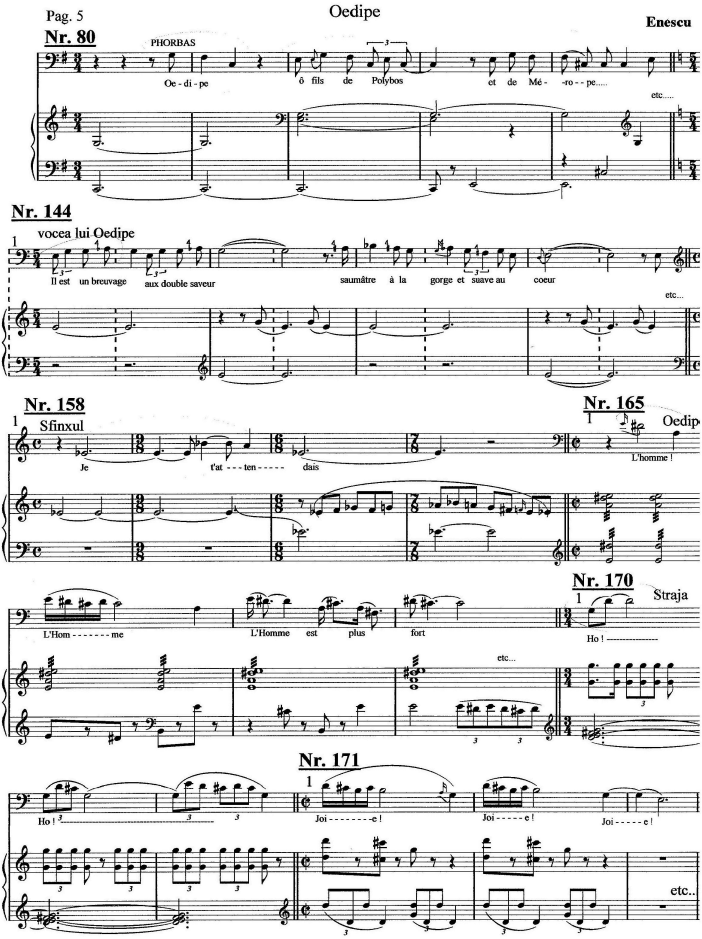
Pag. 3

Enescu

https://biblioteca-digitala.ro

Oedipe

Pag. 4

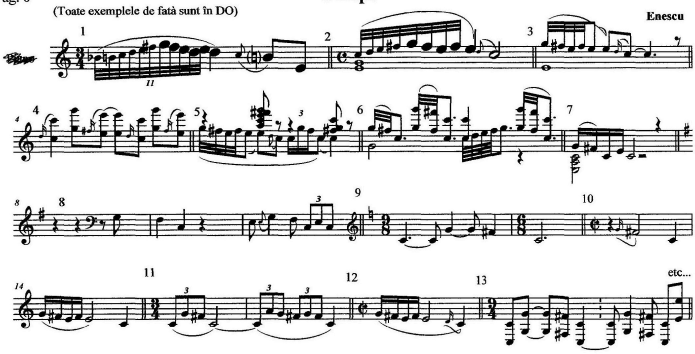
Nr. 23 **Enescu**

Piccolo
Piano
Ten.
UN BERGER
Enfant divin roy-al en ——fant
Nos doigts ont dressé pout toi ces ronds
de feuillage
Nos doigts ont tai - - - llé pour toi
Nr. 24 (continuare)
Ces flû——— tes sau - - - - va - - - - - - - - - - - - - - - - - - ges
etc...

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Pag. 6

Oedipe -

(Toate exemplele de fată sunt în DO)

Enescu

Obs.
Nu poate fi întâmlpător faptul că acest motiv atât de concludent ce codifică propria-i semnătură să fi fost utilizat atât de multe ori tocmai în momentele determinante ale operei. Intentia este vădită.

https://biblioteca-digitala.ro

DE LA METAFORA APEI LA CORESPONDENŢE ÎNTRE ENESCU, EMINESCU, BLAGA ŞI SPIRITUALITATEA ROMÂNEASCĂ[1]

Olguţa Lupu[2]

În muzica lui Enescu, natura nu este privită ca o realitate intrinsecă, ci mai degrabă ca o sumă de elemente aflate în permanentă interacţiune cu fiinţa umană, dând naştere unei legături complexe, ce se manifestă uneori printr-o comuniune armonioasă, iar alteori dobândeşte dimensiuni dramatice. Dintre elementele primordiale, simbolul apei traversează întreaga creaţie enesciană, ilustrând complexitatea relaţiei om-natură: de la senin-melancolicele pagini de tinereţe, ce abordează genul romantic al miniaturii de caracter (barcarola), trecând prin tablouri marcate de o componentă nostalgic-introspectivă cu tentă memorialistică (în *Impresii din copilărie* sau *Suita Sătească*) şi ajungând la tragismul din *Vox maris*. Anumite corespondenţe între Enescu, Blaga, Eminescu şi spiritualitatea tradiţională românească s-au evidenţiat poe parcursul cercetării.

[1] O versiune mai scurtă, în limba engleză, a prezentului studiu – cu titlul "Symbolism of water in the work of George Enescu" – a fost prezentată în "Simpozionul Internaţional de Muzicologie George Enescu 2011", fiind de asemenea publicată în "Proceedings of the *George Enescu International Musicology Symposium, Bucharest, 2011"*, editor Mihai Cosma, Editura Muzicală, Bucureşti, 2011, vol. I, p. 71-78.

[2] Conf. univ. dr., Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

SIMBOLISTICA APEI

Esenţială în naşterea şi perpetuarea vieţii, apa este, în majoritatea mitologiilor lumii, elementul primordial care a stat la baza trecerii de la starea de Haos indefinit la cea de Univers ordonat sau Cosmos. Într-o formă sau alta, dintr-o vastă întindere de ape se ivesc germenii vieţii (mitologia sumeriană, vedică, egipteană sau iraniană); aceeaşi întindere de ape precede crearea altor elemente, precum lumina, cerul şi pământul (cultura mesopotamiană, Vechiul Testament). Metaforă a eternităţii şi efemerităţii deopotrivă, apa este percepută ca fiind în continuă mişcare, maxima sa motilitate fiind susţinută şi prin faptul că este singurul element care există în mod natural în mediul terestru în toate cele trei forme posibile de agregare a materiei (solidă, lichidă şi gazoasă)[1]. Ipostazele în care apa apare în mitologie sunt multiple: apele originare, apele diluviene, apa vie şi apa moartă, apa pluvială, apa rituală. Absenţa apei este identificată adesea cu lipsa factorului regenerator, fiind asociată în multe mitologii cu ideea de moarte sau de Infern (în multe culturi considerându-se că morţilor le este mereu sete). Totodată, apa este şi unul din cele patru elemente ale filozofiei antice greceşti (apa, aerul, pământul şi focul).

Culturile din toate timpurile au acordat apei o semnificaţie simbolică, variind în funcţie de caracteristicile populaţiilor respective (accentul căzând, după caz, pe apa potabilă, pe apa necesară creşterii culturilor, pe apa ca mediu ce asigură sursa de hrană sau ca eveniment catastrofic). Poate nu întâmplător,

[1] Cercetări recente ale lui Gerard Pollack (University of Washington) vorbesc despre o a patra formă de agregare a apei, cea de cristal lichid.

https://biblioteca-digitala.ro

dacă apa este la originea vieţii (materializare, fiinţare), tot ea (prin metafora râului Styx, prezentă, în diverse ipostaze, în multe culturi) face trecerea către lumea de dincolo (dematerializare). Aparent, am putea distinge două ipostaze diferite ale elementului acvatic: apa benefică (purificatoare, vindecătoare, hrănitoare) şi apa malefică (furtuni, inundaţii culminând cu diluvii, ape rău mirositoare); în fapt, multe dintre situaţiile în care acest element esenţial pare să ameninţe existenţa vieţii se dovedesc a fi, într-un plan mai general, momente de renaştere, de reaşezare, de începere a unui nou ciclu (potopul universal a avut o funcţie cathartică, simbolistica sa fiind perpetuată în diversele ritualuri de imersiune – printre care şi botezul creştin –, toate semnificând "înnoirea vieţii"). Simbol al tuturor virtualităţilor, apa este, în mitologiile lumii, substanţa „din care toate formele se nasc şi în care toate se reîntorc, prin regresiune sau prin cataclism. [Apele] au fost la început, ele revin la încheierea oricărui ciclu istoric sau cosmic.[1] /…/ Apele purifică şi regenerează pentru că anulează istoria.[2]"

Pentru că elementul acvatic joacă un rol atât de important pentru tot ceea ce înseamnă viaţă, referirile la apă în cultura populară nu se limitează nicidecum la stratul arhaic. Folosită din cele mai vechi timpuri pentru a explora şi cuceri noi teritorii, apa este intim legată şi de cursul istoriei. Ca urmare, culturile orale cuprind multe legende în care apa constituie cadrul în care se derulează acţiunea: să amintim doar arhicunoscutele poveşti ale lui Sindbad Marinarul sau legendele vikingilor. Dacă am vorbit despre apă ca simbol mitologic şi ca element al unor desfăşurări epice, nu putem trece cu vederea funcţia lirică, evocatoare a apei,

[1] Mircea Eliade – *Tratat de istorie a religiilor*, p.183.
[2] Ibidem, p.188.

https://biblioteca-digitala.ro

prin corelaţia ce se poate stabili cu uşurinţă între un anumit context acvatic şi diferite stări emoţionale asociate.

PREZENŢA ELEMENTULUI ACVATIC ÎN ARTA CULTĂ

Un element căruia i-am semnalat o prezenţă atât de intensă în spaţiul diverselor culturi va transgresa într-un mod cât se poate de firesc şi în perimetrul artei culte, fie că vorbim de literatură, arte plastice sau muzică. Subiectele nu lipsesc, multe dintre ele fiind preluări şi reformulări ale unor surse populare. De la *Odiseea* lui Homer, *Eneida* lui Virgiliu sau medievalul *Tristan* al lui Gottfried von Strassburg la celebrul *Robinson Crusoe* al lui Daniel Defoe, balena *Moby Dick* a americanului Herman Melville sau la câteva dintre romanele lui Jules Verne[1], apa este principalul teatru de operaţiuni. Abia în perioada romantică, odată cu valorizarea naturii, elementul acvatic accede la statutul de subiect principal al operei de artă. Americanul Edgar Allan Poe (în poemul *The City in the* Sea), francezii Lamartine (în poezia *Le Lac*), Victor Hugo (în poemul *Eclaircie*) sau englezii John Keats (în sonetele *On the Sea*, *To the Nile*) şi J.M.W. Turner (în tablouri precum *Fisherman at Sea, Fishing Fleet, The Grand Canal - Venice*, *Slave Ship, The Evening of the Deluge*) sunt doar câteva exemple celebre de artişti asupra cărora multiplele faţete ale apei au exercitat o puternică fascinaţie. Pictorii impresionişti (în special Claude Monet, pictorul nuferilor, dar şi al pânzei *Impression – Soleil levant*, cea care a dat numele curentului şi care înfăţişează răsăritul soarelui pe mare) şi poeţii simbolişti (Verlaine,

[1] *20.000 de leghe sub mări*, *Insula misterioasă, Insula cu elice, Superbul Orinoco, Naufragiul lui „Jonathan”* etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Baudelaire) continuă să se lase fermecaţi de infinitatea de înfăţişări ale acesteia.

Urmând în linii mari acelaşi parcurs, apa apare în muzică mai întâi ca element auxiliar, alcătuind cadrul sau fundalul acţiunii într-o lucrare barocă precum *Muzica apelor* de Haendel, dar şi în opere romantice ce preiau teme sau legende populare, cum sunt *Peer Gynt* de Grieg (după Ibsen), *Şeherazada* de Rimski-Korsakov sau *Olandezul zburător* de Wagner (după o povestire de Heine). În ipostaza furtunii, propusă de Vivaldi (în *Anotimpuri* – pasajul furtunii de vară - sau în concertele RV 98, 253, 433, 570, toate subintitulate *La Tempesta di mare*), dar şi de Beethoven (în *Simfonia Pastorală*), elementul acvatic este plasat într-un ansamblu mai complex, presupunând o acţiune conjugată a apei şi a vântului[1].

Apei i se conferă statutul de element intrinsec şi central al discursului, într-o viziune memorialistică ce uzează de formule predominant descriptive, în piesa *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, aparţinând celui de al treilea caiet al *Anilor de pelerinaj* de Liszt. Un pas important îl constituie lucrări precum preludiul la *Aurul Rinului* de Wagner sau *Vltava/Moldau* de Smetana, în care apa, devenită personaj principal sau chiar subiect unic, tinde înspre depăşirea condiţiei de element natural, tatonând personificarea. O contopire între mediul acvatic şi fiinţele care îl populează putem remarca în celebrul *Aquarium* din *Carnavalul animalelor* de Saint-Saëns.

Însă perioada de glorie, de maximă exploatare a sugestiilor pe care apa, în multiplele sale forme de manifestare, le oferă muzicienilor, este fără îndoială

[1] Lucrării beethoveniene îi pot fi ataşate posibile conotaţii simbolice, în care se întrevăd interferenţe între cursul naturii şi traiectoria unui destin uman.

https://biblioteca-digitala.ro

perioada impresionistă; pe lângă lucrări precum *Jeux d'eau* (1901, inspirată din piesa lisztiană cu nume similar) sau *Ondine* (din *Gaspard de la nuit*) de Ravel, creaţia lui Claude Debussy se distinge în mod particular prin preocuparea sa de a surprinde cât mai multe dintre faţetele acestui element în permanentă metamorfoză: preludiul *La cathédrale engloutie* (1910), piesele *Reflets dans l'eau* (1905, ciclul *Images*), *Poissons d'or* (1907, *Images* caietul II), *Sirènes* (1899, în ciclul *Nocturnes*), *Jardins sur la pluie* (1903, în ciclul *Estampes*) sau vasta frescă *La Mer* (1905) reprezintă tot atâtea ipostaze ale mediului acvatic, a cărui complexitate este imposibil de cuprins. Izvorâte din dorinţa de a se identifica "le plus totalement, le plus intimement qu'il est possible à tout ce qui est"[1], Debussy înalţă astfel un imn naturii, reuşind în muzica sa "une grande osmose panthéiste"[2]. Noua sa viziune asupra timpului, apropiată celei orientale, vizează dilatarea clipei, diminuarea vectorialităţii lui Cronos. Iar apa, ce uneşte simbiotic dimensiunea eternului cu cea a continuei prefaceri, este poate mijlocul ideal de a sugera nemişcarea prin mişcare. Dacă în perioada clasico-romantică muzica era în general "clădită pe necesitatea de a parcurge un anumit traseu de la o stare iniţială la alta, evoluţie în care procesul transformării dobândea adesea o importanţă mai mare decât 'destinaţia' finală /…/, muzica lui Debussy se clădeşte prin contemplarea imediatului, văzut ca o clipă suspendată şi imobilă, căreia lentila microscopului îi dezvăluie frumuseţi ascunse. Mişcarea din muzica sa este 'stabilă', 'non-direcţională',

[1] Claude Debussy, citat în Harry Halbreich – *Analyse de l'oeuvre*, p. 539.
[2] H. Halbreich – *Analyse de l'oeuvre*, p.539.

https://biblioteca-digitala.ro

asemenea apelor *"stagnantes et réfléchissantes"* [1] şi nu celor *"courantes et printannières"*."[2]

PREZENŢA ELEMENTULUI ACVATIC ÎN MUZICA ENESCIANĂ

Înainte de a păşi pe teritoriul subiectiv al consideraţiilor privitoare la simbolistica apei în creaţia compozitorului român, vom puncta câteva etape, constatând că elementul acvatic este prezent încă de la primele lucrări, revine pasager în vremea adolescenţei şi constituie, în anii maturităţii, o parte importantă a preocupărilor sale; aceste etape urmăresc îndeaproape ceea ce am identificat ca fiind principalele roluri jucate de simbolul apei în istoria muzicii.

1. **În copilărie** – apa ca element auxiliar

Într-o primă etapă, vom consemna cu zâmbet cele două eboşe ale valsului pentru vioară şi pian *Dunărea e mare* (în fapt, „o înşiruire de valsuri de tip *potpourri"* [3], din care doar ştima de vioară este finalizată), scris la doar şapte ani. Din aceeaşi categorie face parte şi *Donau Walzer*, tot pentru vioară şi pian, scris în perioada preşcolară sau la începutul studiilor vieneze: probabil „un exerciţiu de deprindere a unui element de formă muzicală: perioada"[4], ale cărei segmente sunt marcate în text cu litere. Subiectul îl interesează în continuare, tot din perioada preşcolară datând şi cele trei variante ale valsului *Dunărea curge*,

[1] Vladimir Jankélévitch, citat în Michel Fleury – *L'impressionnisme et la musique,* p.211.
[2] Olguţa Lupu – *Ipostaze ritmico –temporale în muzica primei părţi a secolului XX,* p. 29.
[3] Clemansa Firca – *Catalogul tematic al creaţiei lui George Enescu*, vol. I, p. 143.
[4] Ibidem, p.152.

https://biblioteca-digitala.ro

destinat de asemenea viorii şi pianului şi având finalizată doar ştima de vioară. Apelul destul de insistent la formula valsului în strânsă legătură cu fluviul Dunărea trebuie relaţionat cu influenţa pe care anumite lucrări populare în epocă (precum *Valurile Dunării* de Ivanovici, compusă în 1880, pe care Enescu o cunoştea încă de la vârsta de patru ani[1]) au exercitat-o asupra copilului.

2. **În adolescenţă** – apa ca element auxiliar, cu funcţie lirică.

Perioada asociată studiilor pariziene conturează o nouă etapă, în care Enescu compune trei variante de Barcarole: *Barcarola şi Tema cu variaţiuni* pentru vioară şi pian la 4 mâini, din care s-a păstrat un fragment[2], ambele piese fiind nefinalizate[3] (lucrarea e plasată de Clemansa Firca, cu aproximaţie, între anii 1986-1901); *Barcarolla pentru pian* (scrisă la Cracalia, în 1897, deci la 16 ani) şi *Courte Barcarolle* inserată ca a patra piesă într-o suită pentru pian la 4 mâini (datată 1898, Paris). Apetenţa pentru acest gen romantic miniatural este explicabilă, având în vedere atmosfera romantică indusă de unduirea liniştită, visătoare, plină de reverie, a ritmului ternar caracteristic, în perfectă armonie cu vârsta foarte tânărului compozitor. Barcarolelor li se alătură, sub forma apelor pluviale, momentul *furtunii în noapte* din prima lucrare autobiografică (*Poema română* op.1), compusă la 16 ani.

---

[1] Vezi G. Horia - *Maestrul Enescu ne povesteşte cariera şi ne vorbeşte despre debandada de la operă*, apărut în *Rampa nouă ilustrată*, Bucureşti, 1, nr. 55, 29 octombrie 1915, p.1 şi reprodus în *George Enescu – Interviuri* vol.I, p. 74.

[2] De remarcat prezenţa, în măsura a 3-a (vioară) a motivului "x" (caracteristic lui Enescu, fiind în acelaşi timp o formă a cromatismului diatonic sau întors), prezent şi la reluarea variată, măs. 26 şi 28.

[3] Cf. Clemansa Firca – *Catalogul tematic al creaţiei lui George Enescu*, p 176-177.

https://biblioteca-digitala.ro

3. **În perioada de maturitate** – apa este prezentă ca element central

O a treia etapă, de deplină maturitate, profund marcată de momentele catastrofice ale celor două războaie mondiale, cuprinde patru lucrări în care identificăm prezenţa elementului acvatic:

- poemul *Vox maris*[1], op. 31 (primele schiţe datează însă din perioada 1925-1929, orchestraţia fiind începută probabil după 1931[2]),

- tabloul *Pârâu sub lună* din *Suita a 3-a pentru orchestră „Sătească"*, op. 27 (1938),

- tablourile „*Pârâu în fundul grădinii*" şi *„Furtună în noaptea de afară"*[3] din suita „*Impresii din copilărie*" (1940)

- *Simfonia a V-a* (aşternută pe hârtie, în varianta neorchestrată, în lunile iunie-iulie 1941, prima parte fiind ulterior orchestrată aproape integral[4]), în care una dintre variantele poeziei eminesciene *Mai am un singur dor* (*„De-oi adormi curând"*) joacă un rol constructiv de prim ordin.

După cum observăm, două dintre lucrări sunt legate de universul ingenuu al copilăriei, pe când celelalte abordează problema morţii, a trecerii: paradoxală alăturare la o primă vedere; conexiune firească având în vedere contextul, raportat la viziunea despre lume şi viaţă a compozitorului. Următoarele consideraţii se vor referi cu precădere la aspecte legate de această ultimă etapă de creaţie.

---

[1] Poemul face parte dintr-un proiect mai extins, alcătuit din trei poeme, având ca titlu probabil *Voix de la nature* (vezi Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, p. 349).

[2] Cf. Pascal Bentoiu, *Breviar enescian*, p. 98.

[3] Vezi B. Gavoty – *Amintirile lui George Enescu*, p.25.

[4] Compozitorul Pascal Bentoiu a realizat completarea orchestrării.

https://biblioteca-digitala.ro

ENESCU, CURENTELE ARTISTICE ALE ÎNCEPUTULUI DE SECOL XX ŞI SPIRITUALITATEA SATULUI ROMÂNESC

La început de secol XX, orizontul artistic este înţesat de o mare varietate de curente şi stiluri, multe dintre ele înrudite – impresionism, neo-clasicism, neo-romantism, simbolism, expresionism, futurism, suprarealism, existenţialism –, unele (impresionism, neo-clasicism, neo-romantism, expresionism) reperabile şi în muzică (alături de altele, precum atonalismul şi serialismul dodecafonic). Îl putem oare ataşa pe Enescu unuia dintre aceste curente? Răspunsul – ferm – este negativ, Enescu însuşi fiind conştient de acest lucru: „People have been puzzled and annoyed because they have been unable to catalogue and classify me in the usual way /…/, and people are annoyed when they cannot readily classify one”[1]. Această realitate este remarcată şi de prietenul său, Marcel Mihalovici: „scumpe Maestre, mai aveţi şi un inamic numărul 2: nu faceţi parte din nici un grupuleţ, din nici o mişcare de avangardă. Şi se ştie importanţa pe care publicul şi presa o acordă acestui ultim cuvânt. Nu că Enescu n-ar fi cunoscut până şi cel mai mic lucru care se petrecea în muzica vremii sale. Dar voia pur şi simplu să rămână el însuşi.”[2] Putem identifica în creaţia enesciană anumite trăsături ale unor curente ale începutului de secol, dar nu îl putem încastra pe Enescu în nici unul dintre ele.

Enescu are în comun cu *impresionismul* apropierea de natură, sinceritatea şi simplitatea în

[1] George Enescu, în “The Program of the Symphonic Orchestra in Chicago”*,* 1931-1932 Musical Session.

[2] Marcel Mihalovici, în *Amintiri depre Enescu, Brâncuşi şi alţi prieteni*, p. 41; reprodus în Viorel Cosma, *George Enescu în memoria timpului*, p. 113.

https://biblioteca-digitala.ro

sensul refuzului grandilocvenţei; dar, spre deosebire de impresionişti, Enescu nu manifestă uimirea orăşeanului care descoperă cu încântare pitorescul naturii[1]; pentru Enescu, născut la sat, natura nu este o realitate exterioară care impresionează simţurile, ci o realitate imprimată în cele mai adânci straturi ale fiinţei. La Enescu, după cum vom vedea în cele ce urmează, natura anistorică simbolizează mai degrabă originile, acel *illo tempore,* pe când la Debussy suspendarea timpului se face prin ancorarea în prezent, prin dilatarea şi contemplarea clipei[2].

De *neo-clasicism*, Enescu se apropie prin echilibrul său, prin interesul pentru universal, căci vede lumea „ca un întreg statornic şi închegat de raporturi coexistente"[3], dar nu poate fi socotit un spirit obiectiv şi (cu foarte mici excepţii) nu preia nici limbajul şi nici

[1] Cf. Irina Petraş – *Teoria literaturii*, p.56-58.

[2] Alte diferenţe între Enescu şi impresionism au fost semnalate de Constantin Stihi-Boos în studiul din *Centenarul George Enescu* (p. 371-377): faptul că în creaţiile compozitorilor impresionişti, desfăşurările bi- şi pluritematice (caracteristice lui Enescu) nu apar decât în lucrările de tinereţe sau în cele foarte târzii. De asemenea, cercetătorul evidenţiază rolul diferit al furtunii în Marea de Debussy ("rol pictural-pitoresc"), în comparaţie cu cel dramaturgic-funcţional din *Vox maris*. Acelaşi cercetător, în studiul *Analytical Specifications about "Vox maris"* (Enesciana II-III, p. 187-192) remarcă o concepţie dinamică, temporală, vectorial-ireversibilă în lucrarea enesciană, pe când cea debussystă (*La Mer*) e caracterizată printr-o expunere spaţială, sugerând ideea de reversibilitate, de reluare ciclică. Fără a nega consideraţile cercetătorului, îmi exprim opinia că, în cazul lui Enescu, este vorba despre o temporalitate (evenimentul tragic) care este absorbită în final de ideea de eternitate, de permanenţă, de trans- sau metaistoric.

[3] Tudor Vianu – *Romantismul ca formă de spirit*, în *Clasicism, baroc, romantism*, p. 265.

https://biblioteca-digitala.ro

tiparele clasice; iar în ce priveşte *neo-romantismul*, Enescu este într-adevăr atras de sinteză, de percepţia întregului mai curând decât de cea a detaliului, este subiectiv, sentimental, uneori melancolic, acordă importanţă simbolului (mai ales în lucrările auto-biografice), dar nu este o natură dezechilibrată, nu agreează freneticul sau fantasticul, nu tinde către o artă a tensiunilor nerezolvate sau a formelor deschise[1].

Dacă putem repera în creaţia enesciană anumite caracteristici ale *simbolismului* (un anume sens al misterului, al inefabilului, modul subtil în care reuşeşte să sugereze cele mai fine nuanţe ale stărilor sufleteşti şi poate un anumit idealism), putem decela în schimb încă mai multe incongruenţe: lui Enescu îi sunt străine dispreţul pentru tradiţie, exacerbările, estetica urâtului, revelarea misterului universal prin acţiunea sinergică a simţurilor[2].

Enescu nu este nici *expresionist*, nefiindu-i deloc caracteristice îngroşarea tuşei, disperarea, deznădejdea, lipsa soluţiilor, în general concepţia pesimistă asupra condiţiei umane[3]; dimpotrivă, în viziunea lui Enescu, omul este mai puternic decât destinul; iar dacă găsim o intensitate neobişnuită a expresiei în anumite pagini din *Oedip*, aceasta survine pentru a marca o etapă în parcursul devenirii unui personaj şi nu ca o stare de spirit extinsă.

Nu există nici o similitudine între stilul enescian şi curente precum *atonalismul*, *serialismul dodecafonic* (Enescu exprimându-se în multiple ocazii în favoarea unei muzici bazate pe centri sonori), *futurismul* (continuator al dadaismului, manifestând împotriva

[1] Cf. Irina Petraş – *Teoria literaturii*, p.82-89.
[2] Cf. ibidem, p.91-95.
[3] Cf. ibidem, p.43-46.

https://biblioteca-digitala.ro

tradiţiei şi a moralei şi idealizând civilizaţia maşinii[1]) sau *suprarealismul* (de asemenea continuator al dadaismului, proclamând primatul hazardului şi absenţa logicii, moralei sau a vreunei estetici[2]). Cu toate că este, ca şi *existenţialiştii*, preocupat de existenţă şi crede că responsabilitatea alegerilor şi în cele din urmă a parcursului individual revine fiecăruia, Enescu nu este urmărit de vreo angoasă metafizică, de anxietate sau de presimţirea neantului din care ne tragem[3]; pentru Enescu, alegerea poate fi dificilă, dar nu incertă: omul rectiliniu îşi poate păstra demnitatea, în pofida societăţii sau a destinului uneori absurd.

Rădăcinile lui Enescu nu se află în nici unul dintre curentele care au străbătut epoca sa, deşi anumite influenţe sau afinităţi pot fi reperate. Rădăcinile sale nu sunt înfipte nici măcar în solul centrelor de cultură (Viena şi Paris) în care s-a format ca muzician – deşi contribuţia şi implicit influenţa acestora nu poate fi trecută cu vederea –, ci mult mai adânc, în spiritualitatea satului românesc cu care a *concrescut*. Dacă marea majoritate a creatorilor europeni se adapă de la cuceririle artistice şi filozofice ale unor individualităţi, lăsându-se astfel marcaţi de jaloane, curente şi mode ce ţin de istorie, Enescu a avut şansa de a bea de la izvorul în care s-au topit toate remarcabilele energii creatoare ale unui popor: folclorul şi viziunea ţăranului despre lume şi viaţă. De aici, vocaţia universalităţii, echilibrul, desprinderea de istoric în anumite condiţii şi căutarea sprijinului în anistoric, în etern, în adevărurile valabile de-a pururi. Enescu nu e deloc asaltat de tentaţia individualistă a creatorului născut odată cu Renaşterea – cavaler pornit pe cont

[1] Cf. ibidem, p.46-49.
[2] Cf. ibidem, p.95-100.
[3] Cf. ibidem, p.40-43.

https://biblioteca-digitala.ro

propriu întru aflarea adevărurilor ultime. Enescu dispreţuieşte originalitatea căutată cu orice preţ[1]; el nu e niciodată un călător singuratic pe drumurile întortocheate ale aflării sensului vieţii, ci are ca aliat nevăzut viziunea creatorului român anonim, multimilenar, supravieţuind în vremea care dăinuie şi învingând timpul care macină. Enescu este şi se consideră a fi parte a unei întregi tradiţii (în trecut fiind „ascunse rădăcinile prezentului"[2]), ceea ce-l fereşte de „singura mare primejdie care ameninţă viaţa spirituală a omului /…/ (şi anume) pierderea sentimentului continuităţii morale, neînţelegerea sau dispreţul trecutului, stupida ignorare a valorilor cucerite altădată de oameni."[3] Cu atât mai valoroasă este această poziţie într-o perioadă în care valorile umanităţii par a fi spulberate de cele două tragedii de proporţii mondiale din prima parte a secolului XX.

CÂND MARILE SPIRITE SE ÎNTÂLNESC

Nu putem să nu remarcăm extraordinarele corespondenţe ce se stabilesc în planul concepţiei despre lume şi viaţă, despre moarte, destin şi atitudine, între Enescu şi alte două mari spirite ale culturii române: Eminescu (născut pe aceleaşi meleaguri ale nordului de Moldovă) şi Blaga (trăitor al aceloraşi timpuri). Creaţia celor trei este bazată pe un strat arhetipal comun

[1] "Originalitatea se obţine numai atunci când nu o cauţi." George Enescu, în Bernard Gavoty - *Amintirile lui George Enescu*, p.100.

[2] George Enescu, în F. Gîldău - *De vorbă cu Maestrul George Enescu*, în *America*, Cleveland-Ohio, 25, nr. 93, 19 aprilie 1930, p.1, text reprodus în *George Enescu – Interviuri I* (ed. L. Manolache), p. 202.

[3] Tudor Vianu – *Studii de filozofia culturii*, p. 462.

https://biblioteca-digitala.ro

(spiritualitatea satului românesc), căruia i se adaugă o formaţie profesională occidentală de cel mai înalt nivel. Afinităţile dintre cei trei nu sunt dependente de existenţa vreunui contact direct; nici măcar a unuia mijlocit de creaţie (deşi Enescu a fost un fin cunoscător al operei lui Eminescu, nu avem date care să confirme vreo legătură între compozitorul român şi Lucian Blaga[1]). Ceea ce-i apropie sunt rădăcinile comune, care se constituie în surse inepuizabile de creaţie, printre altele având ca efect (cel puţin în cazul lui Enescu) cristalizarea limbajului prin preluarea unor caracteristici ale folclorului românesc (modalismul, ritmul parlando-rubato etc.). „Căci nu prin împrumutarea expresiei şi a trăsăturilor esenţiale ale melodiilor folclorice a ajuns Enescu să aibă o viziune asupra naturii şi vieţii corespunzătoare viziunii poporului din mijlocul căruia s-a ridicat, ci dimpotrivă, asemănarea aceasta de viziune, formată încă din timpul primei perioade a copilăriei şi desigur mult adâncită cu trecerea anilor, l-a determinat să aleagă tocmai particularităţile melosului popular românesc drept cea mai autentică şi personală posibilitate de exprimare."[2]

Constatările lui Mircea Eliade cu privire la spiritualitatea tradiţională - satul ca *axis mundi*, ca centru al lumii şi plasarea celor mai importante valori şi credinţe pe orbita unui timp primordial, sacru, ciclic, care se sustrage istoriei, care nu este afectat de ea şi care este recuperat periodic prin ritualuri de reînnoire, de renaştere – sunt valabile, cu nuanţările de rigoare, nu numai pentru spiritualitatea satului românesc, ci şi în ce

[1] Paralele între cei doi au fost remarcate de Cornel Ţăranu, cu referire la 'ideea reîntoarcerii la copilărie" (p. 29) şi la *timpul ondulat* la Enescu, ca pandant al *spaţiului ondulat* la Blaga (p. 35), în *Enescu în conştiinţa prezentului*.
[2] Ştefan Niculescu – *Reflecţii despre muzică,* p. 147.

https://biblioteca-digitala.ro

priveşte concepţiile celor trei creatori. Deşi acest tip de spiritualitate nu mai este demult caracteristic culturilor de tip citadin (cum este şi cea europeană şi cum tinde să devină chiar cultura noastră), ea era încă vie în spaţiul românesc al începutului de secol XX.

Aici şi dincolo. Vremelnic şi veşnic

„Nu există deci ruptură existenţială, prăpastie, pentru român, între lumea de aici şi lumea de dincolo, între vremea de acum şi veşnicie, ci numai vamă, adică poartă de trecere"[1]. „Românul are un proverb /…/: *Ceasul umblă, loveşte, şi vremea stă, vremuieşte.* /…/ Numai omul devine: vremea stă"[2]. „Nu o plenitudine istorică, nu realizări majore /…/ dau garanţia duratei; ci sentimentul că, în fond, există un plan faţă de care toată frământarea istorică este irosire şi pierdere."[3] Ca în toate civilizaţiile tradiţionale, românul „se apără contra ei (a istoriei, n.m.) fie abolind-o periodic prin repetiţia cosmogoniei şi regenerării periodice a timpului, fie acordând evenimentelor istorice o semnificaţie metaistorică.[4]" „Uită istoria, de nu poţi fi viu prin ea. Uită şi crede.[5]".

În mod similar, pentru Eminescu, în creaţia căruia Constantin Ciopraga remarca „propensiunea spre primordial şi originar", „armonia vine din solidarizarea cu întregul /…/, din regăsirea unităţii primordiale a lumii."[6], aparenta vectorialitate a istoriei este în fapt ciclică, iar evenimentele sunt valuri efemere: „Vreme trece, vreme

[1] Mircea Vulcănescu – *Dimensiunea românească a existenţei*, p.108.
[2] Constantin Noica – *Pagini despre sufletul românesc*, p.9.
[3] Constantin Noica - *Pagini despre sufletul românesc*, p.10.
[4] Mircea Eliade – *Le mythe de l'étérnel retour*, p. 177, citat în E. Todoran – *Lucian Blaga – mitul poetic*, p.132.
[5] Constantin Noica – *Eseuri de duminică*, p. 56.
[6] Constantin Ciopraga - *Eminescu, "poetul nepereche"*, p.714.

https://biblioteca-digitala.ro

vine,/Toate's vechi şi nouă toate;/…/ Ce e val ca valul trece;/…/Viitorul şi trecutul/ Sunt a filei două feţe,/ Vede-n capăt începutul/ Cine ştie să le-nveţe."[1]

Pentru Blaga, „boicotul" istoriei înseamnă retragerea din istorie ca eveniment „exterior", într-o viaţă /…/ anistorică[2]. Ceea ce lui Blaga, omul pentru care „veşnicia s-a născut la sat" [3], îi apare ca „teroare a istoriei", are şi pentru Enescu acelaşi înţeles: „ca om, în timpul războiului, nu priveam pe combatanţi decât ca pe nişte bolnavi de febra unor idealuri în ciocnire. Eram pradă unei terori fiziologice"[4]; „de la trecutul război, omenirea a luat o călăuzire care este departe de ceea ce cred că trebuie să fie /…/ adevărata fizionomie a lumii. Mă ofensează în lumea de acum partea materială, brutală şi chiar sportivă. Observ o /…/ neglijare a părţii morale, a bunătăţii şi a înţelegerii din om. De la trecutul război am început, prin urmare, să mă depărtez sufleteşte de oameni. Pentru mine omenirea a degenerat, moralmente vorbind /…/ . Şi astfel, am ajuns la război. Lumea de acum trăieşte fără ideal …/ Nu mai sunt de acord cu omul."[5] În aceleaşi împrejurări (cele două războaie mondiale), Enescu şi Blaga deopotrivă recurg la întoarcerea la spaţiul originar, ca formă de rezistenţă spirituală, ca sursă inepuizabilă de energie, de renaştere; iar acest spaţiu originar este reprezentat,

[1] Mihai Eminescu – fragment din poezia *Glossa*.
[2] Cf. Lucian Blaga, citat în Eugen Todoran, p. 135.
[3] Cf. Lucian Blaga - *Sufletul satului*.
[4] George Enescu, în Romulus Dianu – *Cu d. George Enescu despre el şi despre alţii*, în *Rampa*, Bucureşti, 13, nr. 3148, 23 iulie 1928, p.1 şi 3; reprodus în *George Enescu – Interviuri II*, (ed. L. Manolache), p. 239.
[5] George Enescu, în Ion Biberi – *Lumea de mâine. De vorbă cu George Enescu*, în *Democraţia,* Bucureşti, 2, nr. 21, 25 martie 1945, p.1-2; reprodus în *George Enescu – Interviuri II*, (ed. L. Manolache), p. 109.

https://biblioteca-digitala.ro

pe de o parte, de microcosmosul spaţiului de obârşie, de locurile natale (*Suita Sătească*, *Impresii din copilărie*), iar pe de altă parte, de macrocosmosul elementelor primordiale (*Vox maris, Simfonia a V-a*).

Personificarea şi sacralizarea naturii

În mituri, basme şi in viaţa cotidiană, ţăranul român este capabil să comunice cu tot ceea ce-l înconjoară: „toate lucrurile acestei lumi sunt fiinţe şi au ceva de spus cui ştie să le asculte”[1]. La Eminescu, „din semne concrete şi misterioase în care se manifestă acvaticul şi astralul, prinde viaţă un arhetip larg-naturist, cu rădăcini în experienţa începuturilor de lume. Izvorul şi marea, luna, stelele, cerul participă la un fel de religie ingenuă, fără /…/ limitări crono-spaţiale”[2].

La fel, în poezia lui Blaga, „Fântânile şi lacurile deschid ochii şi ascultă /…/ prind glas apele, munţii, câmpiile, se transfigurează plantele şi mineralele”[3]. Aşa cum pentru ţăranul român, ordinea este echivalentă cu sacrul („*Sfinţenia* chiar apare şi ea oarecum imanentă. Ea străbate totul. Soarele e sfânt. Oaia e sfântă. Casa e sfântă. Tot ce e la locul lui şi la timpul lui, în ordine, cu rost, e sfânt”[4]), pentru Blaga natura este imaginea Divinităţii, căci „Dumnezeu, invizibilul, pentru a se face văzut, e silit să îmbrace forme şi culori. Orice lucru este

[1] Mircea Vulcănescu – *Dimensiunea românească a existenţei*, p.105.
[2] Constantin Ciopraga – *Eminescu, “poetul nepereche”*, p.709.
[3] V. Băncilă – *L. Blaga, energie românească* (citat în Eugen Todoran – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, p. 104).
[4] Mircea Vulcănescu – *Dimensiunea românească a existenţei*, p.110.

https://biblioteca-digitala.ro

o manifestare a divinităţii /…/ Pitorescul e deci revelaţie."[1]

Pentru Enescu, „sufletul neamului se imprimă în toate ale noastre"[2], iar conexiunile cu spiritualitatea românească profundă, pe care Nicolae Iorga le decriptează în *Oedip*, constituie, potrivit opiniilor compozitorului[3], cea mai fidelă analiză făcută vreodată muzicii sale. Muzica în caracter popular românesc nu se poate crea prin preluarea superficială a unor intonaţii, ci „numai după ce generaţii de artişti se vor inspira de natura noastră, de nopţile noastre scânteietoare, de ciobanii care hăulesc, de câinii noştri care latră"[4]. Sentimentul care dă culoarea unică a muzicii populare româneşti „este inspirat de văile şi dealurile noastre, de culoarea deosebită a cerului nostru, de gândurile care apasă şi fac în acelaşi timp să se nască în noi un dor"[5]. Anumite titluri sugestive ale unor pagini enesciene autobiografice stau mărturie pentru firele nevăzute ce-l leagă pe compozitor de natura tainică, de lucruri sau elemente neînsufleţite, care au lăsat în sufletul creatorului o amprentă de neşters.

---

[1] Lucian Blaga – *Spaţiul mioritic,* în *Trilogia culturii*, p.267.

[2] George Enescu, în Leontin Iliescu – *Maestrul George Enescu*, în Universul, Bucureşti, 31, nr. 289, 20 octombrie 1913, p.1-2, reprodus în *George Enescu – Interviuri I*, (ed. L. Manolache), p.60.

[3] Vezi *George Enescu – Interviuri I,* (ed. L. Manolache), p. 55-57.

[4] George Enescu, în Al. Şerban – *Muzica românească. Interviu cu George Enescu*, în Flacăra, Bucureşti, 1, nr. 47, 8 septembrie 1912, p.369-370, reprodus în *George Enescu – Interviuri II*, (ed. L. Manolache), p. 218.

[5] George Enescu, în Al. Şerban – *Muzica românească. Interviu cu George Enescu*, în Flacăra, Bucureşti, 1, nr. 47, 8 septembrie 1912, p.369-370, reprodus în *George Enescu – Interviuri II*, (ed. L. Manolache), p. 216.

https://biblioteca-digitala.ro

Satul copilăriei ca timp şi spaţiu originar

Pornind de la legea biogenetică, potrivit căreia ontogeneza repetă filogeneza, constatăm prin extensie că, pentru fiecare dintre noi, spaţiul şi timpul copilăriei sunt corespondentele spaţiului şi timpului mitic al începutului de lume. Reîntoarcerea în acest spaţiu-timp echivalează cu regăsirea originilor lumii, cu reînnoirea sau renaşterea prin refixarea spaţiului şi timpului în punctul zero. În creaţiile celor trei mari personalităţi (Enescu, Eminescu, Blaga), spaţiul şi timpul copilăriei sunt indestructibil legate de realitatea satului românesc, căruia Blaga, ales în 1937 ca membru al Academiei şi neavând „un înaintaş căruia să-i facă, după obicei, elogiul” [1], găseşte cu cale să-i închine celebrul „Elogiu satului românesc”.

Imaginea satului copilăriei este încărcată astfel cu dublu sens, fiind atât corespondentul personal al unui spaţiu-timp primordial (copilăria), cât şi rezervor al spiritualităţii româneşti. Satul copilăriei apare, la toţi cei trei creatori, ca un loc mitic şi magic deopotrivă: un tărâm fermecat în poezia eminesciană *Fiind băiet păduri cutreieram*, un „sat al minunilor” la Blaga, un spaţiu-timp a cărui complexitate şi încărcătură afectivă refuză înregimentarea într-o realitate obiectivă, el fiinţând cu adevărat numai în mintea şi sufletul lui Enescu: „Domnule, nu te osteni prea mult să cauţi toate acestea în atlasul din copilărie./…/ Cracalia şi Liveni Vîrnav aparţin în propriu amintirilor mele”[2]; „Copilăria mea a fost un rai până la şapte ani, când stăteam laolaltă cu mama şi cu tata şi trăiam într-un fel de vis luminos şi

[1] Constantin Noica – *Pagini despre sufletul românesc*, p. 27

[2] George Enescu, în José Bruyr - *Un entretien avec… Georges Enesco* (în Guide de concert, Paris, nr. 24, 13 martie 1936), citat în Ştefan Niculescu – *Reflecţii despre muzică*, p.148.

https://biblioteca-digitala.ro

dulce”[1]. „Lumea s-a prezentat pentru mine ca un întreg /…/; în copilărie am fost mai sensibil la culori şi atmosfere, la ambianţele lumii decât la elementul melodic al muzicii.”[2]. Cred că revenirea explicită a lui Enescu la „ţara din inimă”, la „satul din suflet” în *Suita „Sătească”*, încheiată în 1938 şi *Impresii din copilărie* (aşternută pe hârtie[3] în aprilie 1940), nu este doar o expresie a dorului de ţară, a nostalgiei locurilor natale – căci Enescu simţea nevoia, asemenea lui Anteu, de a îşi reîmprospăta energia prin contactul cu spaţiul de obârşie –, ci şi un refugiu în zona unor valori pe care istoria le ameninţa[4] (compozitorul exprimându-şi în multe ocazii îngrijorarea cu privire la tensiunea crescândă generată de ascensiunea mişcărilor extremiste, culminând cu cel de-al doilea război mondial). Apelând la *mitul eternei reîntoarceri* - ipostaziat diferit în opera celor doi creatori – Enescu şi Blaga oferă umanităţii soluţia de „recreare”, de „refacere” a ordinii într-o lume aflată în dezintegrare.

---

[1] George Enescu, în Ioan Massoff – *George Enescu intim*, în *Rampa*, Bucureşti, 16, nr. 4131, 26 octombrie 1931, p.102; reprodus în *George Enescu – Interviuri I*, (ed. L. Manolache), p. 218.

[2] George Enescu, în Ion Biberi – *Lumea de mâine. De vorbă cu George Enescu*, în *Democraţia,* Bucureşti, 2, nr. 21, 25 martie 1945, p.1-2; reprodus în *George Enescu – Interviuri II*, (ed. L. Manolache), p.112.

[3] Enescu avea întotdeauna în minte mai multe proiecte, hotărârea de a acorda prioritate în fixarea pe suport scris a unuia sau altuia depinzând de mai mulţi factori.

[4] Apropiindu-se de semnificaţia cuvintelor lui Blaga: „ţara de totdeauna rămâne neatinsă acolo, înlăuntrul nostru” (cuvinte rostite de Blaga în 1940, la deschiderea cursului de *Filosofia culturii* la Universitatea din Cluj, strămutată temporar la Sibiu. Manuscris citat în Eugen Todoran – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, p. 126).

https://biblioteca-digitala.ro

METAFORA APEI ÎN CREAŢIA LUI GEORGE ENESCU

Unitatea de viziune a celor trei mari creatori, rezultată din existenţa unui strat de valori, credinţe şi arhetipuri comune cu cele ale spiritualităţii tradiţionale româneşti, face ca aceeaşi congruenţă a concepţiilor să domine şi în ce priveşte simbolistica apei. De aceea, cele câteva consideraţii privitoare la simbolistica elementului acvatic în creaţia lui Eminescu şi Blaga pot fi în bună parte translate şi creaţiei enesciene.

Atât pentru Eminescu, cât şi pentru Blaga, apa este protomaterie, substanţă primordială, veşnică, mai apropiată de natura cosmică decât pământul sau codrul, având atribute sacre[1]. Dacă la Eminescu apa eternă („Veşnic este numai râul: râul este demiurg") este totodată „imaginea mutaţiilor veşnice"[2] (*mişcare în nemişcare*), la Blaga ea apare ca element esenţial al cosmogoniei, conform miturilor populare româneşti.[3] Îndeosebi la Eminescu, marea oferă „mirajul unei mântuitoare integrări în adâncul lor"[4], în poezia *Mai am un singur dor* (care stă la baza celei de-a cincea *Simfonii* enesciene) conturându-se „un efect mioritic /…/, un mod de încorporare simbolică lângă apă, o întoarcere lângă unduitoarea *materia prima* care e marea.[5]" Un alt element asociat apei este luna, care simbolizează, pentru ambii poeţi, misterul cunoaşterii ca

[1] Cf. Constantin Ciopraga – *Eminescu, "poetul nepereche"*, p. 715, 718, 721.
[2] Constantin Ciopraga – *Eminescu, "poetul nepereche"*, p.715
[3] Cf. Eugen Todoran – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, p.53.
[4] Constantin Ciopraga – *Eminescu, "poetul nepereche"*, p. 715.
[5] Ibidem, p. 718.

https://biblioteca-digitala.ro

revelaţie (opus cunoaşterii ca acumulare de informaţie ştiinţifică)[1].

Pentru Enescu, semnificaţia apei este, în linii mari, aceeaşi cu cea pe care i-o atribuie ţăranul român: fiind unul dintre principalele elemente naturale, apa se înscrie în comuniunea generală a omului cu natura, ca metaforă a unei unităţi primordiale ce supravieţuieşte prin reţeaua de legături tainice prin care interferăm cu tot ceea ce ne înconjoară. În acest context, în care moartea nu reprezintă un capăt de drum, un sfârşit, ci doar o trecere către reintegrarea în întregul absolut, prezenţa apei apare ca un element de factura transistorică (ne naştem, ne legăm de locuri, de oameni, de elemente etc. – *Poema română, Sătească, Impresii* –, pentru a ne topi din nou în ele – *Vox maris, Simfonia a V-a*), iar asocierea furtună-răsărit de soare din *Poema română* şi *Impresii* este revelatoare pentru modul în care, în concepţia enesciană, natura ştie să se autoechilibreze.

Desigur, nu putem exclude posibilele influenţe pe care lucrări ce tratau tema apei,

[1] În acest sens, fizicianul Niels Bohr, unul dintre întemeietorii fizicii cuantice, câştigător al premiului Nobel în 1922, făcea cu ironie următoarele afirmaţii, care ar pune pe gânduri pe orice adept al cunoaşterii carteziene: „Există două feluri de adevăr, adevărul profund şi adevărul superficial, iar funcţia Ştiinţei este să elimine adevărul profund." (Howard Gardner – *Mintea umană. Cinci ipostaze pentru viitor*, p. 30).Tocmai în acest efort de căutare a adevărului profund se întâlnesc cele trei mari spirite ale culturii româneşti. Iar simbolistica apei nu face decât să pună mai bine în lumină această consonanţă.

https://biblioteca-digitala.ro

aparţinând altor compozitori, le-ar fi avut asupra lui Enescu. Totuşi, să nu uităm că spiritualitatea satului românesc era încă vie în timpul vieţii compozitorului. In formarea concepţiilor sale, ambientul natal a avut un ascendent incontestabil, aşa cum reiese din afirmaţiile compozitorului Ştefan Niculescu (vezi nota 36) sau ale lui Enescu însuşi (vezi notele 53, 54, 59, 73).

Un alt aspect care-l leagă pe Enescu de spiritualitatea românească tradiţională este faptul că, în întreaga creaţie enesciană, apa nu este niciodată văzută în sine, ci e permanent asociată elementului uman, într-un mod explicit (*Simfonia a V-a, Vox maris*) sau implicit: adultul sau adolescentul care rememorează spaţiile natale (*Pârâu sub lună* in *Săteasca,* furtuna din *Poema română*), lumea copilăriei văzută cu ochii copilului de altădată (*Pârâu în fundul grădinii* sau *Furtuna în noapte* în *Impresii*), existenţa prezumtivă a unui barcagiu, a unui cuplu de îndrăgostiţi (*Barcarole*) sau a unor presupuşi dansatori (valsurile din copilărie). În ciuda sugestivităţii unor titluri sau subtitluri, muzica enesciană nu este niciodată propriu-zis programatică, de vreme ce în nici o situaţie cuvântul nu decide asupra desfăşurării muzicii; cuvântul este utilizat într-un mod metaforic, drept simbol ce declanşează o suită de amintiri, emoţii, gânduri etc.

Metafora pârâului

În ipostaza pârâului sau râului (în *Suita „Sătească"* şi în *Impresii din copilărie*), apa face parte – ca şi la Eminescu sau Blaga – din acel spaţiu-timp mitic al copilăriei, corespondent al începutului de lume şi rezervor al spiritualităţii româneşti, deopotrivă. Cu deosebire în aceste lucrări autobiografice *(Săteasca, Impresii*), apa nu rămâne un element neutru, exterior, ci

https://biblioteca-digitala.ro

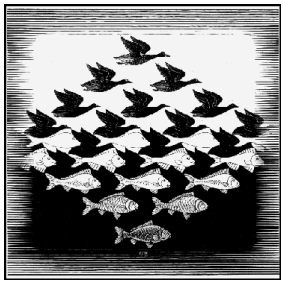
apare decantată prin filtrul propriilor amintiri. Enescu nu descrie peisaje exotice, cu care a stabilit un contact tangenţial, ci lucruri, elemente şi fiinţe care i-au marcat devenirea întru fiinţă. Ca şi la Blaga, nu e vorba doar de o evocare nostalgică, ci avem de-a face cu o „topografie /…/ plină de locuri mitologice”[1], prin intermediul cărora „metafizica vie” a satului – care este „un mod de a gândi experienţa lumii”[2], dând astfel „sens universului”[3] – rămâne pentru totdeauna „adăpostită în sufletul copilului.”[4]. Căci, aşa cum spunea compozitorul: „Nu mi-am părăsit ţara, am luat-o cu mine”[5].

Cuplarea acvaticului cu selenarul în tabloul *Pârâu sub lună* din *Sătească* nu numai că accentuează relaţia strânsă dintre ritmurile lunare şi cele acvatice, ci se apropie, prin asocierea celor două arhetipuri, de metafora reflexiei[6], folosită şi de poetul Edgar Allan Poe sau de graficianul M.C. Escher, simbolizând dublajul, răsturnarea imaginii şi comunicarea cu dublu sens terestru-cosmic, aici-dincolo: „Reflecţia este în mod firesc factorul redublării, fundul lacului devine cer, peştii devin păsări”[7].

---

[1] Eugen Todoran – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, p.66.
[2] Ibidem, p. 76.
[3] Ibidem, p.83.
[4] Ibidem, p.66.
[5] George Enescu, în Marguerite Vessereau – *Sufletul românesc al lui George Enescu*, în *Roumanie – terre du dor*, Paris, P.U.F., 1930, p.107-111; reprodus în *George Enescu în memoria timpului*, ed. V. Cosma, p. 301.
[6] Modul în care Enescu foloseşte cu predilecţie motivul “x” (un fel de semnătură, posibilă metaforă a reflectării chipului în undele apei?) în *Pârâu în fundul grădinii*, atât la nivelul microstructurii, cât şi la cel al macrostructurii, ar merita poate un studiu separat.
[7] Eugen Todoran – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, p. 50.

https://biblioteca-digitala.ro



M.C. Escher – Sky and Water I, 1938

Semnalăm prezenţa aceleiaşi corelaţii acvatic-selenar la sfârşitul scenariului pentru *Vox maris* : "Lumina lunii străluceşte deasupra mării."[1], sugerând intrarea într-o normalitate dincolo de evenimenţial/cronologic.

Metafora mărilor şi oceanelor

Dat fiind că atribute precum *etern, primar* se asociază în primul rând apelor mărilor şi oceanelor, este firesc ca metafora apei ca element metaistoric, cu ajutorul căruia se poate realiza acel „boicot" al istoriei, acea retragere în lumea unor valori de dincolo de timp, să fie sesizată cu mai multă acuitate în lucrări precum *Simfonia a V-a* sau *Vox maris.*

Prezenţa elementului marin în creaţia enesciană este de natură să işte întrebări cu privire la originea interesului compozitorului pentru acest element (ştiut fiind că lucrul la *Vox maris* s-a întins pe mai multe decenii, compozitorul acordându-i prioritate faţă de alte proiecte). Desigur, până la un punct, şi marea poate fi, asemenea pârâului, integrată ca element autobiografic, dată fiind frecvenţa călătoriilor compozitorului pe mare şi

[1] George Enescu, în Bernard Gavoty – *Amintirile lui George Enescu*, p. 101).

https://biblioteca-digitala.ro

peste ocean[1]. Contactul repetat cu marea şi oceanul trebuie să fi avut un impact puternic, determinându-l chiar să traseze, într-un interviu, o paralelă între complexitatea muzicii şi cea a mării: „Marea este şi ea o formă a muzicii./…/ Muzica este şi ea o mare, în care se frământă simţire şi idei, elanuri şi inspiraţie, viaţă conştientă şi viaţă inconştientă sau subconştientă"[2]. Să fi fost oare de ajuns simpla *coliziune* între muzician şi apele mărilor şi oceanelor pentru a determina preocuparea pentru elementul acvatic în lucrări precum *Simfonia a V-a* sau *Vox maris*? Probabil că nu; simplele detalii biografice nu au avut vreo rezonanţă specială în creaţia sa dacă nu au fost legate de propriile concepţii.

Însă, dacă în lirica şi mitologia autohtonă anonimă, tema izvorului/pârâului/râului/ apare frecvent, inclusiv sub forma unei variante a mitului lui *Oedip*[3],

[1] Viorel Cosma consemnează, în *Eseuri, exegeze şi documente enesciene*, întâlnirea compozitorului cu Oceanul Atlantic în 1905 (p. 209), o accentuare a sentimentului mării "după 1923 prin desele traversări ale Oceanului Atlantic spre a concerta în SUA" (p.8) - în număr de cel puţin 16 (vezi pag. 210) -, precum şi faptul că plecarea în 1946 pe "drumul pribegiei /…/ s-a petrecut pe apele învolburate ale Mării Negre, Mării Mediterane şi oceanului Atlantic" (p.82), fiecare traversare durând în medie 30 de zile.

[2] Vasile Cristian – *Câteva impresii notate de trimisul nostru special care a însoţit, în tren şi pe vapor, înainte de plecarea în Statele Unite, pe maestrul George Enescu*, în *Ultima oră*, Bucureşti, 3, nr. 595, 14 septembrie 1946, p.1-2; reprodus în *George Enescu – Interviuri II,* (ed. L. Manolache), p. 175.

[3] *Lostriţa* – variantă a mitului lui *Oedip*, apărută în zona bazinului Bistriţei (lostriţa fiind un peşte care trăieşte numai în râul Bistriţa) şi comentată pe larg de Vasile Lovinescu – *Interpretarea ezoterică a unor basme şi balade populare româneşti*, p. 46-84. Nu ştim dacă Enescu cunoştea acest mit (e posibil, mai ales că aria sa de răspândire – bazinul Bistriţei - era apropiată zonelor rurale frecventate de Enescu, mai ales

https://biblioteca-digitala.ro

tema mării sau oceanelor se regăseşte mult mai rar. Cum aminteam, o remarcă Blaga în singurul mit cosmogonic existent pe aceste tărâmuri[1]. În schimb, o întâlnim mai frecvent în lirica eminesciană, unde este asociată reintegrării – prin moarte – în universal. Cu siguranţă, valoarea simbolică şi filozofică a mării la Enescu s-a cristalizat şi sub influenţa poeticii eminesciene, care este sursă inspiratoare directă pentru *Simfonia a V-a*. Cu observaţia că sensibilitatea lui Enescu pentru viziunea „ultimului mare romantic european" asupra mării nu poate fi întâmplătoare; compozitorul consonează cu această viziune deoarece se regăseşte în ea, întrucât aceasta nu este proprie doar poetului, ci constituie un derivat al gândirii tipic româneşti, sub semnul căreia stau, în bună parte, concepţia enesciană şi, implicit, cele două lucrări (*Vox maris*[2]*, Simfonia a V-a*).

Este cunoscută dorinţa lui Enescu de a realiza o variantă muzicală a legendei populare *Meşterul Manole* şi, după unele surse, chiar a *Mioriţei*[3]. Este de asemenea evidentă atracţia sa către mituri, legende sau subiecte biblice (*Oedip*, dar şi multe încercări de tinereţe, precum *Ahasverus, Antigona, La vision de Saül, Daphné, La fille de Jephté*): „M-a preocupat Antigona /…/, apoi Icarios /../, Meşterul Manole. /…/

Tescanilor), dar cu siguranţă împărtăşea ceva din viziunea celor care l-au creat.

[1] Cf. Eugen Todoran – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, p.53-54. Observaţia de mai sus (referitoare la cunoaşterea de către Enescu a acestui mit) este valabilă şi în acest caz.

[2] Vezi scenariul prezentat de Enescu în Bernard Gavoty – *Amintirile lui George Enescu*, p.100-101.

[3] Cf. Cornel Ţăranu – *Enescu Enescu în conştiinţa prezentului*, p. 31 si 39. Vezi şi *George Enescu – Interviuri I*, ed. L. Manolache, p.177, 264-265.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate aceste teme erau de fapt una singură: Omul, omul suveran prin forţa demnităţii sale.[1]" Poetica eminesciană reprezintă astfel, pentru Enescu, o fericită întâlnire a unor elemente mitologice româneşti – pe care le cunoştea desigur în profunzime şi care aparţineau deja stratului său arhetipal profund, provenit din spiritualitatea populară –, cu intervenţia unor elemente autobiografice noi (iubirea – *Strigoii*, prezenţa nemijlocită a mării – *Vox maris, Simfonia a V-a*). Fidel cititor şi fin cunoscător al operelor complete ale lui Eminescu, Enescu s-a oprit doar la acele creaţii care veneau în continuarea propriilor sale concepţii şi preocupări: una dintre variantele poemului *Mai am un singur dor* stă la temelia încheiatei dar din păcate doar parţial orchestratei *Simfonii a V-*a, iar poemul *Strigoii* (creaţie enesciană rămasă în stadiu de proiect) este clădit pe tema conflictului sau relaţiei dintre Om şi Destin (temă care apare şi în *Oedip, Mioriţa, Meşterul Manole*), personajele lui Eminescu fiind tot de inspiraţie mitologică (de această dată, iubirea eternă, în moarte şi dincolo de ea, este preferată vieţii ce presupune despărţirea celor doi[2]).

Am putea spune chiar că *Vox maris* este încă şi mai apropiată de viziunea populară decât *Simfonia a V-a*. Pentru că, dacă poemul eminescian *Mai am un singur dor* reprezintă o variantă a mitului mioritic (moartea ciobanului pe plai, văzută ca nuntă, fiind oarecum echivalentă cu momentul reintegrării în universal în imediata vecinătate a mării), *Vox maris* poate fi socotit ca îmbinând elemente ale ambelor mituri (*Mioriţa* şi

[1] George Enescu, în Edgar Istratty – *Când cânta, părea un fulger înmărmurit*, *Magazin,* 29.VIII.1970, p.4, reprodus în *George Enescu în memoria timpului*, ed. V. Cosma, p. 101.

[2] Cf. Ion Potopin – *Interferences Enescu-Eminescu*, în *Enesciana II-III*, p. 185.

https://biblioteca-digitala.ro

Meşterul Manole) cu nuanţe provenind dintr-o viziune creştină. Pe de o parte, în *Vox maris* este mai evidentă paralela dintre moartea ciobanului pe plai şi cea a marinarului în mare: elementul acvatic, ce „parvine totdeauna să exorcizeze spaimele şi să transforme orice amărăciune heracliteană în cântec de leagăn şi odihnă”[1], înlocuieşte multiplele corelaţii care sugerează în balada populară o reintegrare cosmică (stelele, munţii, brazii[2]). Iar pe de altă parte, în această lucrare apare ideea sacrificiului (prezentă de altfel în ambele mituri, dar absentă în poemul eminescian şi deci în *Simfonia a V-a*), idee care l-a atras întotdeauna pe Enescu (vezi *Oedip*), poate şi datorită rezonanţei sale mitice şi religioase.

Actul sacrificial este o „instituţie fundamentală în religiile antice”[3], îndeplinind o mare varietate de roluri: jertfa „de veneraţie, recunoştinţă, înduplecare, iertare, reparaţie”[4]. În cultele agrare, sacrificiul înlesneşte refacerea periodică a actului primordial al cosmogoniei; în mod similar, „în religia vedică a Indiei, sacrificiul este esenţa creaţiei, pornind de la sacrificiul de sine /…/ al lui Brahma, necesar creaţiei lumii”[5]. Şi în creştinism, Christos se sacrifică pe sine pentru binele celorlalţi, pentru mântuirea lor (existenţa întru veşnicie) şi pentru perpetuarea valorilor etern umane. În mitologia populară românească, sacrificarea ciobanului mioritic atinge în

[1] Gilbert Durand – *Structurile antropologice ale imaginarului*, p.88.
[2] Mircea Eliade marchează o diferenţă subtilă între maternitatea apelor şi aceea a pământului: apele se află “la începutul şi la sfârşitul evenimentelor cosmice”, pe când pământul este “la originea şi la sfârşitul oricărei vieţi” (*Tratat de istorie a religiilor*, p. 241).
[3] Victor Kernbach – *Dictionar de mitologie generală*, p.521.
[4] Ibidem, p.521.
[5] Ibidem, p.521.

https://biblioteca-digitala.ro

cele din urmă dimensiuni cosmice în reintegrarea în universal, iar jertfirea Anei lui Manole simbolizează distrugerea factorului terestru (trupul soţiei reprezentând existenţa imanentă a meşterului) şi supravieţuirea elementului spiritual (în cazul lui Manole, creaţia durabilă, opera - reprezentând existenţa dincolo de Timp[1]). Am putea vorbi îndelung despre sacrificiul de sine şi în biografia lui Enescu, pe de o parte prin actele sale de generozitate îndreptate către cei săraci, răniţi, către confraţi, în numele perpetuării unor valori de ordin etic şi uman aflate mai presus de viaţă (solidaritate, prietenie, întrajutorare, onoare etc.), probate prin multe mărturii directe; pe de altă parte, prin modul în care şi-a sacrificat „plăcerile, sănătatea şi bucuriile simple ale vieţii"[2] pentru a-şi pune toate resursele pe altarul compoziţiei.

În *Vox maris*, sacrificiul marinarului – venit în continuarea profesiunii de credinţă rostite de erou anterior[3] – este făcut cu atâta deschidere, naturaleţe, fără teamă de moarte (care nu este înfricoşătoare, ci reprezintă contopirea cu natura primordială, ca în *Mioriţa*), încât trece aproape neobservat[4]. În acelaşi

[1] Cf. ibidem, p. 339.

[2] George Enescu, în V. Cristian – *Un geniu autentic al artei româneşti*, în *Femeia şi căminul*, Bucureşti, 2, nr. 22, 6 mai 1945, p.7; reprodus în *George Enescu – Interviuri II*, ed. L. Manolache, p. 133.

[3] Pentru a facilita înţelegerea, voi apela la traducerea franceză, chiar dacă aceasta are evidente scăderi faţă de originalul breton: "Je ne veux pas subir le ténébreux supplice/De votre mort, terriens!/Je veux, lorsque mon sang gèlera dans ma veine, au suprême calice/De la mer m'abreuver/D'un fiel au goût puissant."

[4] Spre deosebire de scenariul prezentat în *Amintiri*, în care actul de jertfire a marinarului este evident ("O sirenă mugeşte în depărtare. E alarmă! Se aud strigăte în mijlocul furtunii.

https://biblioteca-digitala.ro

timp, sacrificiul din *Vox maris* este asumat, liber consimţit (ca şi în *Mioriţa*), făcut cu sentimentul datoriei, a cărei împlinire este mai importantă decât orice („nu am avut /.../ decât o unică preocupare: să-mi fac datoria”[1]; „În realizarea acestui lucru se cuprinde şi bunătatea şi loialitatea, cinstea, cordialitatea, exactitatea. Să ne facem cu toţii datoria şi lumea îşi va recăpăta sensul ei suprem”[2]). În pofida aparentei inutilităţi, acest sacrificiu este apropiat de spiritualitatea creştină, prin transferul responsabilităţii din custodia destinului în cea a Omului[3]; încercarea de a-şi salva semenii nu vine doar în continuarea dorinţei marinarului, ci are rostul de a împlini devenirea interioară a eroului, proces în care, prin decizia individuală, este sacrificat elementul perisabil (existenţa terestră), asigurând astfel supravieţuirea elementelor transistorice (valori spirituale, culturale şi sociale). Se poate din nou stabili o legătură şi cu legenda populară *Meşterul Manole*, cu amendamentul că, în *Vox maris*, factorul cosmic, etern

---

Bărcile sunt coborâte pe mare. Marinarul se avântă, apucă vâslele şi porneşte în direcţia de unde au venit strigătele. Cei de pe ţărm urmăresc o clipă barca ce saltă pe creste. Deodată dispare. Apele s-au năpustit asupra firavei ambarcaţiuni scufundând-o. /…/ Marea şi-a înghiţit prada” – *Amintirile lui George Enescu*, p. 101), în partitură cele câteva remarci (precum *Les canots à la mer!*) nu sunt la fel de lămuritoare.

[1] George Enescu, în M. Grindea – *Maestrul George Enescu vorbeşte “luptei” despre criza artei*, în *Lupta,* Bucureşti, 10, nr. 2996, 1 noiembrie 1931, p.2; reprodus în *Interviuri I,* ed. L. Manolache, p. 229.

[2] George Enescu, în M. Grindea – *George Enescu*, în *Cuvântul liber*, Bucureşti, nr. 19, 17 martie 1934, p.6-7; reprodus în *George Enescu – Interviuri I*, ed. L. Manolache, p. 243.

[3] Enescu mărturiseşte în multiple ocazii faptul că este profund credincios.

https://biblioteca-digitala.ro

nu este *opera*, ci ideea profundă de păstrare a condiţiei umane, a demnităţii umane, a valorilor spirituale înalte care definesc Omul. Uneori, se creează o imensă tensiune între valorile umane şi legile reci, implacabile ale naturii/ destinului/ istoriei (vezi *Vox maris, Oedip*, dar şi cele două războaie mondiale). Dar întotdeauna ne este lăsată la îndemână libertatea de a reacţiona.

Lecţia enesciană (în acelaşi timp profund românească, creştină şi etern umană) este că omul învinge destinul nu neapărat schimbându-l, ci prin modul în care îşi păstrează neclintit valorile aflate mai presus de existenţa imanentă, mergând uneori până la sacrificiul propriei vieţi: „Omenirea a luptat în cursul vremii împotriva fatalităţii /…/ şi a ajuns întrucâtva să şi-o supună. Prin lupte şi suferinţe crunte şi prin credinţa pe care ne-o dă religia. Asta este *Oedipe* în concepţia mea: lupta până la capăt, fără şovăire, fără văicăreală şi fără să aştepţi vreo răsplată."[1] Mesajul profund şi totodată componenta filozofică a acestei lucrări[2] este afirmarea – lipsită de orice grandilocvenţă a – unei atitudini, a unei opţiuni de viaţă care se calchiază pe viziunea tradiţională românească (îmbinând elemente de factură mitologică şi creştină) şi care validează

[1] George Enescu, în Onisifor Ghibu – *La cina cea de taină*, text reprodus în *Viaţa Românească*, nr.8, 8.VIII.1981, p.20-32 şi în *George Enescu în memoria timpului*¸ ed. V. Cosma, p. 282.

[2] Poate nu ar fi lipsită de interes o paralelă între *Vox maris* şi nuvela lui Hemingway, *Bătrânul şi marea* (scrisă în 1952). Există asemănări (marea, bătrânul marinar/pescar, experienţe la limita între viaţă şi moarte), după cum există şi deosebiri (lui Santiago, priceperea, perseverenţa şi cunoaşterea adversarului îi asigură nu numai recâştigarea respectului comunităţii, ci şi supravieţuirea terestră, trupească; pentru bătrânul matelot din *Vox maris*, furtuna înseamnă sfârşitul tragic). Dar cred că ambele lucrări impresionează, în primul rând, prin *eroismul tăcut*.

https://biblioteca-digitala.ro

alegerea făcută de un Brâncoveanu, de pildă: a nu renunţa la valorile etic-umane perene în faţa presiunilor exterioare. Rezultatul este un model ale cărui conexiuni cu evenimentele istorice tragice ale începutului de secol cred că trebuie accentuate, mai ales când ele vin în continuarea unor mărturisiri ale compozitorului: „părerea mea este că în timp de furtună trebuie să fii acolo unde te-ai născut”[1] (a se vedea prezenţa compozitorului în ţară în timpul ambelor războaie şi asocierea *furtună-război*, cu posibile ecouri şi în *Vox maris*). Şi, în acelaşi spirit: „se cuvine să te ocupi nu numai de muzică, se cuvine să te ocupi de toate cele care aparţin istoriei bătăliilor purtate de omenire. Numai astfel vei reuşi să implantezi omenescul, umanitatea în tine şi de-aici pornind în expresia artei tale. /…/ Întrucât, fără credinţă şi umanitate nu se naşte arta.”[2]

Să mai spunem că sirenele antice ce apar în final sunt considerate, în mitologia greacă, divinităţi funebre, ajutătoare în procesul trecerii în veşnicie, al căror cult era legat de Persephona, soţia zeului Hades, ea însăşi asociată nu numai morţii, ci şi ideii de forţă regenerativă a naturii, de vitalitate şi renaştere[3]. De asemenea, cred că este semnificativ faptul că, în *Vox maris*, accentul nu cade pe elementul uman[4], ci pe cel natural (apa): titlul nu este nici *Marea* (ca la Debussy), nici *Marinarul şi marea*, ci *Glasul mării,* elementul

[1] George Enescu, în V. Cristian – *Un geniu autentic al artei româneşti*, în *Femeia şi căminul*, Bucureşti, 2, nr. 22, 6 mai 1945, p.7; reprodus în *George Enescu – Interviuri II*, ed. L. Manolache, p. 129.

[2] George Enescu, în *Uj Kelet*, Cluj, 20, nr. 265, 21 noiembrie 1937, p.8. Traducerea din limba maghiară:Theodor Sugar. Text reprodus în *George Enescu – Interviuri II*, p.66-67.

[3] Cf. V. Kernbach – *Dicţionar de mitologie generală*, p. 545-546.

[4] Cum ar sugera scenariul formulat în *Amintiri,* p. 100-101.

https://biblioteca-digitala.ro

acvatic apărând personificat[1]; iar ponderea personajelor este redusă, atât prin plasarea lor în culise, cât şi prin scurtimea intervenţiilor. Astfel, Enescu priveşte lucrurile dintr-o dublă perspectivă: cea a individului, pentru care opţiunea personală este vitală şi care, îndeplinindu-şi datoria până la capăt şi păstrându-şi astfel demnitatea umană, răspunde şi chemării *„glasului mării*"; cea transistorică, în care impactul tragediei, al sacrificiului eroului este restrâns, cu modestie, la dimensiunea pe care ar trebui poate să o aibă orice fapt istoric, trecător, înghiţit în cele din urmă de eternitate şi de Absolut (în sprijinul acestei idei vin, într-o oarecare măsură, şi arhitecturile celor două lucrări[2]). O viziune apropiată de cea mărturisită într-o confesiune târzie[3], în care compozitorul reia (de această dată verbal) metafora reflexiei terestru–cosmic sau, dacă vrem, viaţă-operă: „Ajungând la liman, privesc în urmă oceanul vieţii: valurile se pierd în depărtări şi nu mai rămâne decât o oglindă lucie care răsfrânge cerul – cerul meu: muzica".

Apelând la metafora apei[4], cu toată complexitatea şi diversitatea ei de înţelesuri, Enescu ne

[1] Fapt ce ne duce din nou cu gândul la legăturile cu spiritualitatea tradiţională.

[2] În *Simfonia a V-a*, finalul, "de la intrarea vocilor până la acordul final, nu este decât o re-spunere, o re-povestire a celor înfăţişate în prima mişcare a simfoniei. Prin asta partitura dobândeşte /…/ o transcendentă unitate conceptuală" (Pascal Bentoiu –*Capodopere enesciene*, p. 591). Oarecum similar, secţiunea a şasea din *Vox maris* (75/2) reia materialul primei secţiuni, după care urmează "ecouri ale catastrofei" (vezi Pascal Bentoiu – *Capodopere enesciene*, p. 351).

[3] George Enescu, în Bernard Gavoty – *Amintirile lui George Enescu*, p.112.

[4] Existenţa unei posibile corelaţii între tema apei şi utilizarea sintaxei eterofone în lucrările de maturitate ale lui Enescu

https://biblioteca-digitala.ro

vorbeşte într-un mod unic despre spaţiul natal ca realitate geografică, istorică şi spirituală, despre Om şi Destin, despre Timp şi Eternitate, despre cum să rămânem oameni în pofida valurilor vieţii[1]: „Continui să visez o lume care să se conducă după principiile ordinii şi ierarhiei, *singurele modalităţi pentru propăşirea acestei omeniri. Din nenoricire însă, nu vedem sublima lecţie pe care ne-o dă natura, ierarhia din Univers* fără de care s-ar ciocni Pământul de Soare."

BIBLIOGRAFIE:

Bentoiu, Pascal – *Breviar enescian*, Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2005
Bentoiu, Pascal – *Capodopere enesciene,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1999
Blaga, Lucian – *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.
Călinescu, George – *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, 1965
Ciomac, Emanoil – *Enescu*; ediţie îngrijită de Clemansa Firca; Editura Muzicală, Bucureşti, 1968
Ciopraga, Constantin – *Eminescu, „poetul nepereche"*, în Mihai Eminescu – *Poezii*, Editura Junimea, Iaşi, 1990, p.709-757
Constantinescu, Grigore – *"Poema română" de G. Enescu, un portret de tinereţe al artistului*, în *George Enescu şi Muzica*

(idee sugerată de compozitorul Corneliu Dan Georgescu într-o scurtă convorbire) merită o investigaţie aparte, având în vedere că eterofonia nu apare în toate lucrările ce abordează tema apei, după cum există lucrări ce folosesc eterofonia, fără a fi direct legate de simbolul apei.

[1] George Enescu, în Ioan Massoff – *George Enescu intim*, în *Rampa*, Bucureşti, 16, nr. 4131, 26 octombrie 1931, p.102; reprodus în *George Enescu – Interviuri I*, ed. L. Manolachep. 217.

https://biblioteca-digitala.ro

sec. al XX-lea, Simpozion 1998, ed. M.Alexandrescu, Editura Muzicală, 2001
Cosma, Viorel – *Eseuri, exegeze şi documente enesciene*, Editura Libra, Bucureşti, 2001
Cosma, Viorel (ed.) – *George Enescu în memoria timpului*, Editura Casa Radio, Bucureşti, 2003
Culianu, Ioan Petru – *Călătorii în lumea de dincolo*, Polirom, Iaşi, 2003 (ediţia a III-a)
Durand, Gilbert – *Structurile antropologice ale imaginarului*; traducere Marcel Aderca; Editura Univers, Bucureşti, 1977
Eliade, Mircea – *50 de conferinţe radiofonice (1932-1938),* Editura Humanitas, 2001
Eliade, Mircea – *Sacrul şi profanul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992
Eliade, Mircea – *Tratat de istorie a religiilor,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1992
Firca, Clemansa – *Catalogul tematic al creaţiei lui George Enescu,* vol. I; Editura Muzicală, 1985
Gardner, Howard – *Mintea umană – cinci ipostaze pentru viitor*, Editura Sigma, 2007
Gavoty, Bernard – *Amintirile lui George Enescu*, traducere de Romeo Drăghici şi Nicolae Bilciurescu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982
Kernbach, Victor – *Dicţionar de mitologie generală*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1989
Kernbach, Victor – *Miturile esenţiale*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1978
Lovinescu, Vasile – *Interpretarea ezoterică a unor basme şi balade populare româneşti*; Editura Cartea românească, 1993.
Lupu, Olguţa – *Ipostaze ritmico-temporale în muzica primei părţi a secolului XX*, Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2005
Lupu, O. (ed.), *Tiberiu Olah – Restituiri,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 2008
Manolache, L. (ed.), *George Enescu – Interviuri din presa românească, I*. Ed. Muzicală, Bucureşti, 1988
Manolache, L. (ed.), *George Enescu – Interviuri din presa românească, II*. Ed. Muzicală, Bucureşti, 1991

https://biblioteca-digitala.ro

Noica, Constantin – *Eseuri de duminică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992
Noica, Constantin – *Pagini despre sufletul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991
Noica, Constantin – *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992
Niculescu, Ştefan – *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980
Olah, Tiberiu – *Poliheterofonia lui Enescu. O nouă metodă de organizare a materialului sonor*, Muzica, nr. 1-2/1982, p.13-24
Petraş, Irina – *Teoria literaturii*; Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1996
Potopin, Ion – *Thematic Interferences between Enescu and Eminescu*, în *Enesciana II-III*, p. 179-186
Stihi-Boos, Constantin – *Două precizări analitice privitoare la poemul orchestral românesc din prima jumătate a secolului nostru*, în *Centenarul George Enescu,* coord. ştiinţific Speranţa Rădulescu, p. 369-396.
Stihi-Boos, Constantin – *A Few Aspects of the Musical Transfiguration of the Literary Pretext in the Symphonic Poem „Vox maris" By George Enescu*, în Enesciana I, p. 141-150
Todoran, Eugen – *Lucian Blaga – Mitul poetic* ; Editura Facla, Timişoara, 1983
Ţăranu, Cornel – *Enescu în conştiinţa prezentului*, Editura pentru literatură, 1969
Ţăranu, Cornel – *Simfonia a V-a de Enescu*, în Muzica, nr. 4/1973, p. 20-24
Vianu, Tudor – *Studii de filozofia culturii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982
Vianu, Tudor – *Romantismul ca formă de spirit*, în *Clasicism,baroc, romantism*, Cluj, Editura Dacia, 1971
Voicana, Mircea; Firca, Clemansa, Hoffman, Alfred; Zottoviceanu, Elena; în colaborare cu Marbe, Myriam, Niculescu, Ştefan, Raţiu, Adrian – *George Enescu* (monografie), vol. I şi II; Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1971
Voicana, Mircea (ed.) – *Enesciana I*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1976

https://biblioteca-digitala.ro

Voicana, Mircea (ed.) – *Enesciana II-III*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1981
Voicana, Mircea (ed.) – *Enesciana IV*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1985
Vulcănescu, Mircea – *Dimensiunea românească a existenţei*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1991

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Logica lumilor posibile (IX)
– structură şi lectură –

Motto 1

*(…) Fiecare moment al conştiinţei are un anume conţinut **explicit** care este un prim-plan şi un conţinut **implicit** care este fundalul corespunzător. (…)*

Motto 2

*(…) Ascultând muzică se percepe **direct** o ordine **implicită** activă în sensul că ea curge încontinuu în răspunsuri emoţionale şi de alt ordin care sunt inseparabile de **transformările** din care este în mod esenţial constituită (…)*

*(…) Structura, funcţionalitatea şi activitatea efectivă a **gândirii** se află în ordinea implicită (…)*[1] *[s.n.]*

Nicolae Brânduş

Lectura unei opere (de autor) este inserţia *în timp* (performanţă) a simbolisticii textului muzical. În relaţia dintre *structură* şi *lectură* se desfăşoară orice comunicare muzicală. Sunt aspecte pe care le-am

[1] David Bohm – *Plenitudinea lumii şi ordinea ei*, Humanitas 1995, Bucureşti, pp. 280-290.

https://biblioteca-digitala.ro

studiat în cartea mea *Interferenţe* (Editura Muzicală, Bucureşti, 1994) şi în intervenţiile mele din Revista *Muzica* 2009-2011 – Bucureşti, sub genericul *Logica lumilor posibile (I-VIII)*.

Orice activitate muzicală se constituie la mai multe niveluri de formare. Distingem două tipuri de semioze implicate în comunicarea muzicală şi anume cea privind *textul* muzical şi cea privind procesul *lecturii* muzicale.[1] Nu voi reinventa în cele ce urmează tot ceea ce se ştie despre principiile de alcătuire ale textului muzical: elemente legate de semiografie şi de structurare a materiei sonore. Va fi vorba despre texte în care se stabileşte o relaţie biunivocă între faptul sonor şi simbolistica utilizată, ceea ce am definit ca fenomen inclus într-un *univers de limbaj*, pasibil a genera *cultură* prin transmisie şi reproducere: adică prin fixarea şi definirea *corectă* a *identităţii* operei supuse reiterării în timp. Aş re-cita în acest sens concluzia studiului privitor la practica „*Freies Zusammenspiel*"[2]*:* „Textul fixează memoria, virtualitatea mereu prezentă a operei în timp şi peste timp: stadiul comun al *rigorii* premergător intuiţiilor decisive, determinând recognoscibilitatea procesului (de formare), transmisia lui, infirmarea, acceptarea şi amplificarea sa *stilistică*. Este tot ce se poate spune despre un *text muzical*" (s.n.). Textul stabileşte *gramatica* procesului de constituire a operei muzicale, *închise* (structurate) între cele două coperţi şi *finite* prin actul performanţei *în timp* (lectură).

Procesul lecturii muzicale ne va interesa cu precădere în cele ce urmează, generator al unor

[1] Vezi şi Constantin Ionescu Vovu – *Teză de doctorat,* Universitatea de Arte din Iaşi, 2004.

[2] Nicolae Brânduş – *Some considerations on the „Freies Zusammenspiel" practice, Musicology today*, nr. 2/2010.

https://biblioteca-digitala.ro

posibile *Lumi* pe care ne propunem a le desluşi: a le enunţa în resorturile funcţionale cu apel direct la interioritatea actanţilor. Deschidem ca atare un univers imens şi neexplorat (aş zice, încă) de operă muzicală şi de practică artistică lăsată la voia întâmplării. *Lumi posibile* pe care o anume *voinţă formativă* le-ar putea scoate la lumină.

Este clar că o întreagă ideologie muzicală curentă ar trebui repusă în discuţie şi, în mare, lucrurile le-am enunţat în cele deja apărute. Să le rejudecăm (cumva) din punctul de vedere al *ordinii* implicite (înfăşurate) şi *explicite* (desfăşurate) – conform citatelor-motto de mai sus – spre a adânci unele chestiuni privitoare la *interioritatea* comunicării muzicale.

Unui grup de interpreţi i se propune o *gramatică* a jocului muzical. Este, să zicem, un prim nivel, explicit, al *ordinii* care ar caracteriza orice produs conştient al *gândirii*. Asimilarea acestui prim stadiu al producţiei artistice presupune un efort îndelungat de studiu şi exerciţiu de tipul „solfegiului", pe care ar urma să le definim în coordonatele funcţionale de bază. Ar fi un prim nivel de „interioritate" care, precum *rostirea* în genere, *se învaţă*. Evident, entităţile puse în lucru diferă conform universului de *limbaj* adecvat unei anumite logici sau alteia ale procesului formativ.

Odată trecută bariera învăţării şi asimilarea corectă a principiilor de comportament în desfăşurarea comunicării artistice până la stadiul de a se aplica simplu şi *firesc*, aproape instinctiv în *rostire*, alte *ordini* interne ale acestei activităţi se vor „desfăşura" la niveluri şi grade diferite de *explicitare*. Este vorba de un anume sondaj al *interiorităţii* actanţilor. Aici ne vom pune de asemenea problema de universalitate a trăirii personalizate a *gestului* artistic, comun tuturor *„Lumilor Posibile",* pe cât de diferit în fiecare dintre ele.

https://biblioteca-digitala.ro

Într-un sens oarecum similar se întreprind studii privind *polifonia comunicării lingvistice*.[1] La o analiză atentă a unor sintagme uzuale ale comunicării verbale şi scrise se poate descoperi o varietate de implicaţii ale enunţului, aparent simplu, sensuri şi planuri interne de semnificaţie suprapuse care definesc de fapt *cuvântul* ca o întrepătrundere multiplă de esenţe, o ordine *înfăşurată* (cf. D. Bohm) complexă care transpare „vizibil" într-un fel de rezultantă la îndemâna oricărui adresant, sub o formă aparent omogenă (fapt simplu). În cazul comunicării verbale, problema se amplifică şi mai mult legat de *tonul* disertaţiei (o realitate sonoră privind subtextul *rostirii*). Deci nici o comunicare intersubiectivă *în timp* nu este lineară, unidimensională, ci *polifonică*, prin substratul ontologic ce-l reprezintă şi expusă momentului dat al *desfăşurării* ordinilor şi esenţelor interioare implicate, subiacente. Pare iluzoriu a le descoperi din amalgamul complex în care apare orice fapt (în cazul nostru, artistic), deşi în actul performanţei (în cazul nostru, muzicale) sunt în lucru şi vehiculate toate simultan şi petrecute *implicit*, *activ* (vezi *Motto 2*) în curgerea neîntreruptă a fluxului sonor. Dar, cine ştie, vom ajunge, poate, la un moment dat, să ne dăm mai bine seama de ceea ce reprezintă *persoana* în producția şi receptarea muzicii; după criterii de rigoare mai puţin „poetice" şi mai corect *cuantificabile* (revin, tot din *vid*). Şi întrucât prestaţia interpretului în opera muzicală va putea fi solicitată într-o pluralitate a *Lumilor Posibile*.

Principala chestiune care reiese este cea a *libertăţii*: ea se poate afirma numai de la nivelul maxim de conştientizare a limitelor dintre *adevăr* şi *fals*, ca un corolar al participării individuale într-un *joc artistic*

[1] Daiana Felecan – *Aspecte ale polifoniei lingvistice*, Ed. Tritonic, Bucureşti, 2010.

https://biblioteca-digitala.ro

(definit şi constituit în totalitatea elementelor funcţionale; în mod *creator*, în sensul unei creaţii de *limbaj* în şi prin coordonatele care înfăţişează o *lume posibilă*, în propria-i logică). Este o lume de *sens* şi *rostire* autorizată (entităţi intim legate): altfel, mesajul caracteristic al acestei *lumi* degenerează într-o colecţie de ticuri arbitrare lipsite de încărcătura interioară, *semantică* a unei logici coerente, de accesul caracteristic la estetica, spiritualitatea, sensul universului de limbaj, în care comunicarea artistică are loc. Acesta, în toate coordonatele ce-l definesc, astfel şi numai ca atare se poate afirma direct, personalizat, într-o comunicare inter-subiectivă. Cu aceleaşi *cuvinte* se pot enunţa şi adevăruri fundamentale, şi „aparenţe" mergând până la maximum de imbecilitate…Ce le deosebeşte? Cred că aceeaşi intuiţie şi profunzime a sensului (interior) şi căutarea *cuvântului* cel mai apt a-l comunica în deplinătatea *dicţiei* (în sensul general cel mai propriu).

Dicţia se studiază în majoritatea disciplinelor artistice ce au de-a face cu cuvântul. Ea are atât un aspect material, să-i zicem „sonor", de enunţ clar şi coerent al sintagmelor, cât şi *logic*, pe planul *semantic*. În jocul muzical, *sensul* este esenţialmente deschis, atribut, după cum se ştie, al *poeticităţii*.

Desfăşurarea planului *semantic* al muzicii enunţate în oricare dintre *Logicile lumilor posibile* ar fi un demers de maxim interes. Acesta are loc atât la nivelul funcţionării jocului din punct de vedere gramatical cât şi – mai ales – al interiorităţii subiective ale actanților. S-ar putea, la rigoare, alcătui o listă şi un repertoriu de stări şi atitudini implicate în genere în comunicarea artistică.[1] S-ar putea iniţia o macro-

[1] Vezi Dinu Ciocan – *O teorie semiotică a interpretării muzicale*, Editura UNMB, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro

structură a unui joc muzical prefigurat, cu scări şi limite de tensiune maximă sau minimă (aceasta, evident, în cazul unei „forme" suprapuse peste desfăşurarea liberă, imprevizibilă, a unui, să-i zicem, *meci* cu „scor" urmând a se defini în timpul execuţiei). Observăm întrucât în ce priveşte prezenţa *persoanei* în jocul muzical petrecut în oricare dintre *Lumile posibile* avem de a face cu categorii similare de *ordini înfăşurate* într-o interioritate multivalentă, care se aplică instinctiv sau mai mult sau mai puţin *conştient* (desfăşurat) în fluxul continuu al transformărilor din care se constituie *limbajul muzical* (vezi *Motto 2*). Între „logici" diferă esenţialmente comportamentul performativ şi, prin corolar, sensul *gramatical* conferit transformărilor interne ale muzicii, diferit rezultate prin *jocul* desfăşurat al actanţilor: într-o oarecare măsură, o *dedublare* a *gestului* interpretativ, ceea ce, după cum vom vedea, am numit-o „o muzică cu doi paşi". Adică, o prefigurare *mentală* a fiecărui enunţ sonor, de unde o încărcătură semantică supra-potenţată a fiecărui *gest*. Libertatea în acest context se obţine greu, dar este unica metodă de a substitui „nimicului" ceva: de fapt, *altceva* într-o cultură a sunetului repus în discuţie.

Va urma.

https://biblioteca-digitala.ro

RHÉTORIQUE ET RAISON DANS LE DISCOURS MUSICAL (II)

TUDOR MISDOLEA

Lorsque nous écoutons une œuvre musicale, nous nous rendons compte que nous sommes confrontés à un discours qui veut nous convaincre, par une esthétique appropriée, de l'existence d'une réalité transcendante. Ce discours doit répondre aux exigences de la rhétorique, mais en même temps il doit se conformer à une logique rigoureuse et naturelle. En effet le but de tout discours musical est de faire naître dans l'esprit de l'auditeur, par sa présence ininterrompue, les Idées essentielles de la permanence humaine.

Définitions

Les Modernes reviennent, semble-t-il, au sens antique de la création artistique. En effet les Antiques n'insistaient pas sur l'aspect esthétique de l'art, mais plutôt sur son aspect raisonné, sur le fait que l'art a comme fondement un système de règles pratiques en vue d'obtenir un produit final d'une certaine valeur sensible (en grec *techné*, en latin *ars*). Un philosophe grec, Cratyle de l'école d'Héraclite, maître de Platon, se trouve à l'origine de la croyance en l'union non-arbitraire, déterminée, nécessaire et donc motivée du

https://biblioteca-digitala.ro

son et du sens, qui aujourd'hui s'appelle cratylisme[1]. Il s'agit d'une union naturelle qui peut être dévoilée par la science, mais aussi par l'intuition. L'art a comme fondement la solidarité mutuelle, la symbiose inexorable entre l'univers de la pensée et la construction sensible, entre la vision et la forme.

La rhétorique est l'art de la persuasion et elle se constitue, en même temps, comme théorie du discours, comme théorie de la pensée discursive. Pour Aristote la rhétorique est l'analogue de la dialectique[2] ; l'une et l'autre portent sur des questions liées à la pensée en mouvement progressif.

L'objet de la rhétorique est le discours[3]. Par la rhétorique l'homme a trouvé le moyen de transformer la passion chaotique en passion réfléchie, en découvrant, en même temps, le monde de la communication mutuelle[4]. Sur ce chemin naît l'opinion passionnée, l'opinion créatrice, qui conduit directement à la vision de l'idée esthétique. La phénoménologie du discours musical et la structuration de celui-ci, ayant toujours devant elles l'idée de la persuasion, essaient d'arriver à la découverte de la réalité permanente de l'âme humaine et par cela, à la découverte de l'émotion originaire. Un discours musical bien construit est celui qui attire l'attention et l'assentiment de l'auditeur, celui

[1] Platon, *Cratyle,* GF Flammarion, Paris, 1998.
[2] Aristote, *Rhétorique*, Gallimard, Paris, 1998.
[3] Le mot « discours » ne désigne pas nécessairement un développement oratoire ; du point de vue sémiotique les « discours » représentent des énoncés, quelque nature que ce soit, mises en relation avec leur énonciation ; en termes plus pratiques et aussi plus généraux on entend par « discours » un ensemble organisé de phrases de toute nature sur un sujet donné.
[4] La communication mutuelle ouvre l'accès à la dynamique de l'activité spirituelle.

https://biblioteca-digitala.ro

qui persuade autrui de sa capacité à véhiculer des idées et des sentiments en concordance avec la structure psychique et morale de son créateur.

La persuasion est un phénomène difficilement compréhensible, mystérieux, peut-on même dire, car elle réussit à instaurer chez autrui, sans utiliser de moyens coercitifs, un état d'esprit nouveau par rapport à celui dans lequel il se trouvait auparavant. La rhétorique, par ses qualités rationnelles et par son organisation intérieure, essaye de comprendre et de déterminer la logique des structures qui entrent dans le jeu de la persuasion[1]. La composition du discours musical doit répondre, d'une manière exemplaire, aux contraintes rigoureuses de la persuasion. Pour cela sont nécessaires un savoir-faire et une connaissance aiguë de la nature et du fonctionnement de la cellule musicale. En partie ce savoir peut faire l'objet d'un enseignement, mais en totalité il est inné, il subsiste dans les couches pré-reflexives de la pensée humaine.

Chaque compositeur authentique, chaque créateur trouve dans sa propre personnalité, dans les couches ante-prédicatives de sa conscience, les ressources nécessaires pour développer ses propres idées musicales. L'œuvre musicale, qui « si

[1] I.A. Richards, un pionnier de la nouvelle vision sur la rhétorique, dans *The Philosophy of Rhetoric* (Oxford University Press, 1971) emprunte sa définition de la rhétorique à Whateley qui affirme que la rhétorique est « une discipline philosophique visant à la maîtrise des lois fondamentales de l'usage du langage ». La rhétorique est la théorie du discours, et de la pensée comme discours. / I.A Richards appelle la rhétorique « une étude de la compréhension et de la mécompréhension ». / Paul Ricœur dans son ouvrage *La métaphore vive* voit dans la rhétorique un remède apporté à cette « mécompréhension ».

https://biblioteca-digitala.ro

harmonieusement agite tout ce grand univers »[1], une fois créée, institue un ordre bidirectionnel entre le créateur et le temps. Il s'agit d'une réciprocité existentielle qui s'installe entre eux et qui organise l'univers tout entier. Stravinsky disait que pour que cet ordre soit réalisé, il nous faut une construction. La construction est le discours musical lui-même.

La juxtaposition des cellules et des formes évolutives musicales se fait d'une manière chez Beethoven, d'une autre manière chez Schubert ou d'une toute autre manière chez Xenakis et Stockhausen. Cette juxtaposition est issue d'une réflexion innée sur la nature et le fonctionnement de la logique qui vise la beauté, le goût et en général l'esthétique spécifique à une époque historique donnée. Tout cela se réalise conformément à une logique musicale adéquate qui peut être analysée au moins pour une partie par le biais de la rhétorique. Le mouvement d'une phrase est déterminé par la distribution des masses syntaxiques qui servent de pièces à l'architecture d'ensemble et à la clarté d'expression. Les faits de cette distribution sont les caractéristiques les plus sensibles et les plus fortes du discours[2] car elles déterminent l'équilibre et l'homogénéité du flux sémantique à l'intérieur de la phrase musicale.

[1] Platon voit dans la musique, la matérialisation de l'harmonie universelle.
[2] G. Molinié, *La stylistique*, PUF, Paris, 1991.

https://biblioteca-digitala.ro

Le discours musical dans le context *Idées-Formes*[1]

Depuis l'Antiquité la rectitude du langage anime le monde intellectuel de la rhétorique. Dans ce monde les musiciens essaient de comprendre les voies par lesquelles ils arrivent à la création d'un enchaînement naturel et équilibré des éléments de la pensée musicale.

Une cellule musicale, comprise comme une masse syntaxique élémentaire et linéaire, participe activement, par sa position sémantique, à la configuration du discours musical. Dans le *Phédon*[2], Socrate attire l'attention sur le mal spirituel qu'une mauvaise distribution des masses syntaxiques apporte au déroulement naturel du discours. Il affirme avec son ironie habituelle que « l'incorrection du langage n'est pas seulement une faute contre le langage même ; elle fait encore mal aux âmes ». Par cette opinion se révèle la profondeur et l'importance de la pondération, dans la mise en valeur sensible des idées qui animent le discours.

Chaque masse syntaxique apparaît comme l'extériorisation d'une *Idée* au sens platonicien (en grec *idea,* pour Platon l'*Idée* écrit toujours avec une majuscule) c'est-à-dire « la chose invisible » qui incombe en elle la généralité permanente et éternelle[3]. Ce qui, pour Platon, est l'« Idée » c'est la « Forme » pour Aristote. L'*Idée* de Platon est un concept statique ; par contre pour Aristote, en revanche, la *Forme* se

[1] L'*Idée* est l'essence, tandis que la *Forme* est la cause paradigmatique qui anime l'expression.
[2] Platon, *Phédon (*115 e*)*, GF Flammarion, Paris, 1998
[3] Selon Platon, l'*Idée* est un modèle éternel et parfait de toute chose existante ; selon Hegel elle est un principe universel.

https://biblioteca-digitala.ro

cristallise comme un concept dynamique qui anime, de l'intérieur de l'esprit, la dialectique de la pensée discursive. Les deux concepts d'*Idée* et de *Forme* sont complémentaires ; ils créent un contexte de travail, *Idées-Formes*, représentatif qui est le contexte de manifestation universelle de l'activité humaine. L'Idée représente le modèle inexorable et éternel de ce qui est conforme à la nature, la Forme étant la cause paradigmatique[1] de ce qui est toujours constitué selon une nature. Dans l'esprit du compositeur les deux concepts d'*Idées* et de *Forme* vivent dans une symbiose transcendante, animée par la dialectique de la connaissance.

Le discours musical fait appel par excellence à la pensée discursive. C'est Aristote qui met en évidence le fondement de la logique de la pensée discursive, une pensée en mouvement progressif dominée par ses racines biologiques et naturelles. Cette pensée discursive qui utilise le raisonnement comme médiateur entre le sujet et l'objet, faisant appel à la logique du contexte *Idées-Formes*, nous conduit vers la perception et la connaissance de toute réalité esthétique.

La logique du contexte *Idées-Formes* est une logique naturelle déterminée par les lois de l'Equilibre et de la Beauté. Lorsque Socrate, le port parole de Platon, parle de l'incorrection du langage qui fait mal aux âmes, il fait allusion à la logique de ce contexte qui n'est pas respectée et qui détruit, ainsi, l'Equilibre et le Beau.

D'autre part chaque élément du sensible est défini par un *Nom*. Tenant compte du fait que les deux ordres de la réalité, le sensible et l'intelligible, ont une relation originaire unique, on peut envisager une

[1] Qui appartient à un paradigme (du grec *paradeigma* – modèle) définissant un ensemble de flexions d'une expression, donnée comme modèle.

https://biblioteca-digitala.ro

réciprocité mutuelle entre la « Forme » et le « Nom »[1]. On peut considérer que la *Forme* et le *Nom* définissent le même concept dans les deux mondes complémentaires, du sensible et de l'intelligible ; leur réciprocité mutuelle est établie par la nature et donc conforme à la nature.[2]

Du point de vue du langage et donc de la configuration d'un discours, une cellule musicale peut être considérée aussi comme un *Nom* déterminé par l'activité génératrice de l'âme et par la puissance évocatrice de la conscience humaine. Si on essaie d'évoquer en même temps les deux concepts de Forme et de Nom, on arrive à définir la cellule musicale comme une substance phonique. En effet une *Forme*, une *Idée,* ne peut être communiquée que si elle se matérialise dans une substance. Le musicien modèle cette substance phonique en lui conférant les traits de ses convictions spirituelles issues de sa conscience et de son sens artistique. Il sera alors, l'artisan de la transposition des *Idées* en expression esthétique. Il transformera le monde des essences en une réalité sensible où l'expérience vivante devient l'expérience de la beauté[3].

---

[1] La théorie du concept sous-tend celle de la dénomination.

[2] Roland Barthes écrit dans son étude Proust et les noms (*Nouveaux Essais Critiques)* : « on peut se demander s'il est vraiment possible d'être écrivain sans croire, d'une certaine manière, au rapport naturel des noms et des essences » ; plus loin encore, il écrit que le langage reflète les idées d'une façon motivée.

[3] Renée Bouveresse dans son ouvrage*, L'expérience esthétique*, Armand Colin, Paris, 2005, observe que « la beauté n'est pas un simple prédicat dans un jugement ; elle est la manifestation d'une réconciliation de l'esprit et de la nature ».

https://biblioteca-digitala.ro

La cellule musicale prise comme substance phonique peut être constituée soit d'un son singulier soit d'un conglomérat de sons qui possède une capacité sémantique déterminée par la disposition des constituants et par le contexte du discours[1]. Une bonne disposition, qualité indispensable de la l'art rhétorique et qui représente une partie principale de sa technique structurelle, fait un bon discours, un discours persuasif. Il y a sûrement une correspondance entre les sons et les paradigmes qui bénéficient d'affinements apportés par l'art musical. Cet art confère aux paradigmes musicaux un classement selon leur sonorité, leur accent, leur longueur et nécessairement leurs règles de composition. Toutes ces qualités trouvent leurs sources naturelles dans la capacité humaine à saisir l'Equilibre et le Beau, et par cela d'exprimer une *Idée*, une *Forme*, et finalement à créer une œuvre d'art, une M*imésis* esthétique[2]. Pour Nietzsche la musique est le miroir de l'*Idée* même, tandis que pour Heidegger, dans *L'Origine de l'œuvre d'art,* elle est la mise en œuvre de la vérité. Le discours musical naît d'une juxtaposition correcte des unités élémentaires conformément à la logique naturelle qui est la logique des Formes. En terme de causalité, la Forme se présente comme la cause

[1] Le musicien Pierre Schaeffer a été le premier qui à envisager le son par lui-même (*Etude au son animés*, 1958). Le son devient ainsi une unité morphologique qui se détache de son contexte en fonction de lois gestaltistes.

[2] Nous entendons par M*imésis* esthétique une re-présentation des Formes d'une manière esthétique, une manière qui implique la Beauté. Dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* P. Morier témoigne d'une volonté d'abolir toute distance entre le monde et sa représentation, une sorte d'*imago mundi*, reflet exhaustif et parfait du macrocosme.

https://biblioteca-digitala.ro

paradigmatique[1] du mouvement des masses syntaxiques[2] à l'intérieur de l'œuvre musicale et par cela elle transfère son essence, par le biais de la persuasion, au monde de la perception sensible.

Le contexte *Idées-Formes*, par sa logique naturelle de l'Équilibre et du Beau, par son intentionnalité idéale, façonne l'architecture du discours musical d'une manière directe et sans équivoque. Il représente la matrice ou se réalise la sélection des masses syntaxiques conformément à sa configuration et à sa dialectique et en dernière instance à l'essence de l'identité de l'homme devant sa responsabilité transcendantale. Dans ce processus c'est la raison qui domine, la raison qui incarne, d'après Descartes, (*Méthode, I, 1*), la faculté « de bien juger ».

L'expression musicale, présence vive de la connaissance esthétique

L'expérience esthétique, comme le montre Mikel Dufrenne[3], a une signification ontologique. Elle contribue à la connaissance de ce que sont les choses en elles-mêmes, à la compréhension des Idées qui définissent l'univers spirituel de l'homme. Le discours

[1] La relation paradigmatique agit sur l'ensemble des liens que les cellules musicales non manifestées entretiennent entre elles ; ce type de relation est présent au moment rhétorique de la sélection.

[2] Il y a quatre catégories syntaxiques élémentaires : la monodie, l'homophonie, la polyphonie et l'hétérophonie. Voir Stefan Niculesu, O teorie a sintaxei muzicale, *Muzica nr. 3*, Bucuresti, 1973)

[3] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1953.

https://biblioteca-digitala.ro

musical, par le biais de la rhétorique, met en évidence la réciprocité ininterrompue entre les moyens d'expression et la finalité de l'œuvre musicale vue comme l'unité du sensible et du sens. Sur tout le parcours du discours musical ses unités élémentaires s'articulent d'une manière permanente et conforme à une logique naturelle. Cette articulation génère des successions de mouvements qui instituent, sur le plan abstrait, le cadre immanent dans lequel le temps, métaphoriquement parlant, devient une notion du monde sensible.

La musique a comme vocation essentielle la structuration d'une temporalité à la fois humaine et cosmique. Elle est en rapport étroit avec le beau et le bien. Elle véhicule d'une manière inexorable les Formes de la Temporalité, de la Beauté artistique, de la Bonté, en leur donnant la consistance sensible du monde réel. Elle réalise un compromis existentiel entre l'universalité de la nature et la spiritualité humaine, compromis fondé sur une longue chaîne de raisonnements logiques issus de l'activité conceptuelle de l'être vivant. Dans ce contexte les paroles de I. Stravinsky « plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre »[1] deviennent une profession de foi dans l'exercice de la composition musicale.

La pratique musicale trouve ses sources primaires dans la vie et dans les mouvements perpétuels des *Formes* qui se structurent conformément à leur logique naturelle qui aujourd'hui est mise en évidence, scientifiquement, par l'essor des neurosciences. Les dernières conquêtes des neurosciences ont réactivé les débats autour du « mind-body problème »[2] qui posent la question de savoir si

[1] I. Stravinsky, *Poétique musicale*, Plon, Paris, 1952.
[2] Jean-François Dortier, *Du cerveau à l'esprit, Philosophies de notre temps,* Sciences Humaines Editions, Paris, 2000.

https://biblioteca-digitala.ro

c'est l'activité physiologique du cerveau humain qui produit les *Idées*. Aujourd'hui, tout le monde s'accorde sur le fait que la pensée est inscrite dans le cerveau et que les idées s'expriment par le biais d'interconnexions neuronales. Les recherches modernes mettent également en évidence la logique biologique issue du comportement habituel de l'homme dans son contexte socio-culturel[1].

La musique suit, elle aussi, le fonctionnement du contexte existentiel en le prenant comme « norme esthétique » [2], norme établie, d'une manière inexorable, par les réalités immuables de ce contexte. Herman Parret, dans son ouvrage *Epiphanies de la Présence*, PUL, Limoges, 2006, établit une typologie des réalités vivantes qui deviennent, également des réalités esthétiques. Il s'agit d'une réalité empirique mais

[1] On peut citer ici les travaux du groupe de Marseille sur « *Les Unités Sémiotiques Temporelles* » (UST), publiés dans les Editions MIM, Documents Musurgia, Marseille, 1996. Les unités sémantiques temporelles sont les unités primaires métaphoriques sur lesquelles repose le pouvoir de séduction et de conviction, une sorte d'archétypes de mouvement. Le groupe de Marseille voit dans les fonctionnalités de ces UST une nouvelle voie dans l'analyse de l'espace musical. Il définit cinq UST qui représentent les moyens avec lesquels on réalise une intégration plus profonde de l'idée musicale dans l'acte de communication et grâce auxquels on structure aussi, tout discours musical. Au début des années 2000 les UST ont été l'objet d'une approche « biosémiotique ». On étudie leur rôle dans la fonction de communication et de la signification spécifique aux systèmes vivants. D'après l'opinion du groupe de Marseille ces UST utilisées tant comme figures locales comme figures globales, font naître le style de tout discours musical.

[2] Arthur O. Lovely, Nature as Aesthetic Norm, in *Essays in the History of Ideas*, The John Hopkins Press, 1948, Baltimore and London.

https://biblioteca-digitala.ro

également d'une réalité idéale. Il s'agit d'une réalité essentielle concernant l'essence des choses et d'une réalité subjective qui est immuable et universelle dans la pensée et le sentiment des sujets. Enfin il s'agit d'une réalité psychologique liée au comportement naturel et à la spontanéité de l'homme[1]. En suivant d'une manière rationnelle la dialectique de la pensée discursive, l'œuvre musicale fait progresser les capacités de l'homme à suivre les *Idées,* et à se les approprier en tant qu'objectifs de son épanouissement. L'Antiquité considérait que ce qui est la gymnastique pour le corps, c'est la musique pour l'âme.

La structuration de la substance phonique des masses syntaxiques dans le cadre de l'œuvre musicale suit les impératifs de la logique de l'identité et de la différence, des impératifs qui relèvent de la problématique de la communication entre les hommes et qui confèrent à la musique ses fonctions métaphoriques et métonymiques. Cette pratique significative réalise la connivence, l'entente secrète et permanente de l'esprit humain avec la nature qui représente la source des *Formes*. Ainsi on passe du monde de la sacralité, du monde virtuel au monde de la réalité sensible au monde profane[2]. Dans la structure

[1] Typologie des réalités esthétiques dans : Herman Parret, *Epiphanies de la Présence,* PUL, Limoges, 2006. En présentant cette typologie, Parret voit la Réalité comme matrice des Formes qui déterminent en fait l'essence même de l'art. Il étudie à cette occasion comment l'Idée de la Nature, comme force vitale, traverse l'art de la Renaissance, le romantisme et l'art contemporain. / On peut suivre, à cette occasion, les travaux du groupe de Marseille sur l'approche biosémiotique des UST.

[2] C'est Mircea Eliade dans son ouvrage, *Le sacré et le profane,* qui traite d'une manière exemplaire du passage de la sacralité au profane. Ce passage est analysé d'un point de

https://biblioteca-digitala.ro

rhétorique d'un discours, on peut parler d'une position privilégiée des *Idées* par rapport à la substance phonique. Il s'agit d'une sorte d'« idéologie », au sens propre du terme, qui cautionne le mouvement de l'*Idée*, sa progression, vers son expression matérielle[1]. En sa totalité, un discours musical réalise la symbiose entre le sens *sonore* qui tient à la substance phonique elle-même et le sens *spirituel* que la disposition des masses syntaxiques fait naître dans l'esprit de l'auditeur. C'est par cette symbiose qu'on progresse sur le chemin de la connaissance des *Formes*. On peut noter ici que la connaissance rhétorique ne diffère pas de la connaissance scientifique[2]. Les deux types de connaissance, rhétorique et scientifique, utilisent la même démarche en ce qui concerne l'abord des unités élémentaires. Elles font un découpage du monde matériel concevable, conformément à une logique naturelle, et puis elles établissent les relations entre les parties du découpage en leur conférant les significations dialectiques de la dynamique de la compréhension. Les instruments de la rhétorique mis en valeur par un discours équilibré et naturel s'avèrent des moyens redoutables d'expression et de connaissance. C'est ainsi que la rhétorique classique devient une rhétorique réflexive, une rhétorique qui contribue à l'épanouissement de la philosophie par l'esthétique[3].

---

vue conceptuel par Ernst Cassier dans *La philosophie des formes symboliques*

[1] P. Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968.

[2] J. M. Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université, série Sciences Humaines, Paris, 1996.

[3] C. Lévy, « Les lumières de la rhétorique », *Schèma/Figura*, Editions rue d'Ulm/Presse de l'ENS, Paris, 2004

https://biblioteca-digitala.ro

Le discours musical fait agir dans le sensible la fonction ontologique de la musique. Il fait découvrir une ontologie dans laquelle l' « être » et le « non-être » composent le cadre de manifestation de l'universalité de l'homme. Le discours musical, par sa fonction réflexive de mise en valeur du contexte *Idées-Formes*, révèle l'immanence transcendante de « l'être » dans la réalité subjective de « l'étant »[1]. Heidegger, suivant la pensée présocratique pour laquelle le temps est une essence de la présence primordiale, instaure une différence nette entre « être » et « étant », respectivement entre « présence » et « présent ». Le discours musical est « présent » dans le monde sensible par sa sonorité et en même temps il fait évoluer une « présence » de la *Forme*, une « présence » de *l'Idée*, une essence[2]. Pierre Boulez, dans son ouvrage *Penser la Musique aujourd'hui* nous invite à mettre en évidence la progression vive de l'œuvre musicale en toute sa complexité sensible et idéale[3]. Ainsi la musique, le phénomène musical réussit, par un discours adéquat, à faire agir le réel objectif dans l'activité de la présence subjective.

[1] M. Heidegger, *L'Origine de l'œuvre d'art*, Gallimard, Paris, 2001.

[2] Il faut également observer, que l'art a toujours gravité autour du rapport entre *Idée* et existence.

[3] Dans le *De Musica,* saint Augustin voit, lui aussi, dans la musique une « science » au sens d'une expérience spirituelle qui part de la perception sensible pour atteindre l'essence de l'ordre universel.

https://biblioteca-digitala.ro

L'élocution et la raison du temps[1], éléments fondamentaux dans l'évolution du discours musical

L'expression musicale, par sa capacité d'abstraction du monde de la perception sensible, établit une relation mutuelle d'ordre entre l'homme et le temps. Evidemment, cette relation mutuelle est déterminée par la position existentielle que l'homme occupe dans l'univers temporel de ses manifestations. Aristote et après lui saint Augustin ont remarqué que la mesure du temps n'est possible que par l'intermédiaire de l'âme ou de l'esprit. Les manifestations de l'activité humaine sont déterminées d'une façon fondamentale par la raison du temps qui agit d'une manière permanente sur son existence temporelle. De ce point de vue, la musique, par ses racines rythmiques, apparaît comme la voie privilégiée pour découvrir et instaurer le sentiment de la temporalité dans la relation entre l'homme et la nature[2]. Par la musique, suivant Heidegger, l'homme peut « comprendre le temps par le temps » parce que lui-même est le temps. Messiaen déclarait, d'ailleurs, que

[1] Nous suivons ici la conception de Heidegger concernant la temporalité, qui est vue comme l'*Idée* d'être elle-même, pensée sous l'horizon du temps. L'idée d'un temps infini, successif et irréversible provient de l'existence d'une suite infinie de « maintenant contextuel précis » qui lui donne la propriété d'un écoulement uniforme et donc la possibilité d'être identifié à l'espace.

[2] Dans ce sens il faut comprendre l'opinion de Stravinsky d'après laquelle la musique est appelée à réaliser une relation d'ordre entre l'homme et le temps. Il déclarait : « Le phénomène de la musique nous est donné à seule fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps ».

https://biblioteca-digitala.ro

« la substance du monde est donc la polyrythmie ». Bergson, lui aussi, présentait la *durée* ou le temps *vécu* comme une mélodie intérieure intime et que notre vie entière témoigne d'une organisation mélodique.

Notre époque est l'époque des remises en question, l'époque d'une désacralisation profonde. Cette désacralisation impose le relatif et le refus du concept de la transcendance[1] dans la perception de la réalité. Ce refus de la transcendance diminue considérablement le spectre de l'existence et conduit vers une certaine angoisse due au sentiment d'impuissance devant des faits incompréhensibles. En éludant ces faits, par la désacralisation, l'homme se voit dans la posture d'un démiurge, échouant finalement dans le piège de l'égocentrisme non productif.

Il s'agit donc d'un contexte existentiel spécifique qui demande une expression adéquate. L'art et particulièrement la musique, par son pouvoir réel d'exprimer la capacité de l'homme à assimiler les mouvements perpétuels des *Idées,* doit adapter ses moyens d'expression à la nouvelle réalité.

Dans la structure d'un discours c'est à l'élocution[2] que revient la tâche fondamentale d'établir la syntaxe la plus convenable pour argumenter les idées qu'on veut véhiculer. Le sens fondamental de l'élocution est de désigner la structuration interne du discours

[1] Il s'agit ici, d'une montée vers un transcendant supérieur qui peut être obtenue par une réflexion sur ce que nous sommes en tant qu'existants au sens de Kirkegaard et sur ce dont nous avons la conscience. (André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie (p. 1143)*, PUF, Paris, 1997.) J.-P. Sartre nous donne une définition poétique de la transcendance : « la transcendance nous jette sur la grande route, au milieu de menaces sous une aveuglante lumière ».

[2] Le nom « élocution » provient du latin *elocutio*, de *eloqui* qui signifie « s'exprimer ».

https://biblioteca-digitala.ro

musical. C'est elle qui préside à la fois à la sélection et à l'arrangement de la substance phonique. On en déduit le rôle essentiel que l'élocution occupe dans la configuration des masses syntaxiques, et donc dans la génération de l'architecture globale du discours. En ce sens on peut dire que l'élocution définit l'acte lui-même de la composition. Dans la pratique, l'élocution prend le sens de « style »[1] qui définit, ainsi, la structure syntaxique de l'expression musicale. Le style n'est pas une simple manière, il est le sens, il est l'œuvre même.

Les principales qualités de l'élocution sont la clarté et la diversité. L'élocution doit faire face à l'exigence de la convenance, c'est-à-dire qu'elle doit, impérativement, s'adapter au contexte esthétique de l'œuvre musicale qui détermine, d'une certaine manière, sa présence.

Pour le déroulement correct d'un discours, l'élocution musicale accomplit trois tâches essentielles, tâches qui permettent l'obtention d'une clarté et d'une diversité qui soient en concordance avec ses objectifs.

La première d'entre elles représente l'ordonnancement du matériel sonore à l'intérieur d'une catégorie syntaxique[2] spécifique dans laquelle la

[1] Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature. Etudes de structure classique*, Didier, Paris, 1970.

[2] La pratique musicale actuelle définit quatre catégories musicales élémentaires : la monodie, l'homophonie, la polyphonie et l'hétérophonie. La monodie est une distribution horizontale d'objets sonores ; la polyphonie une distribution verticale de plusieurs monodies, qui évoluent d'une manière quasi-indépendente ; l'homophonie une sorte de dilatation verticale d'une monodie, en respectant les limites de chaque objet sonore constituant ; et enfin l'hétérophonie qui est une distribution verticale de plusieurs monodies évoluant entre deux états limite : un état de totale dépendance dans lequel les objets sonores sont identiques (homophonie) et un état de

https://biblioteca-digitala.ro

substance phonique devient une réalité esthétique. Cet ordonnancement du matériel sonore dans une relation syntaxique spécifique détermine l'authenticité et la capacité de conviction du discours musical. Le compositeur se rend compte que dans ce processus d'ordonnancement, il doit suivre la logique du contexte *Idées-Formes* qui est une logique d'ordre naturel. Evidemment cet ordre naturel dépend aussi du contexte social et culturel du moment, mais il existe dans cette logique une composante qui est transcendante et immuable. L'authenticité du discours musical sera déterminée par la capacité du compositeur à saisir cette composante.

La deuxième tâche essentielle de l'élocution est l'établissement, dans le cadre d'une syntaxe particulière, des relations spécifiques entre les composantes sonores du discours, relations qui pourront conférer à ce discours, le respect de l'ordre naturel du monde réel. L'ordre naturel suppose la cohérence du flux sonore, cohérence qui requiert que chaque partie constitutive de ce flux possède une fonction prédicative par rapport au sujet du discours musical. En effet, on part de l'idée que toute œuvre musicale constitue un système dynamique global où se développent des forces d'attraction et de répulsion comme dans tout processus dynamique naturel. Dans ce sens on peut établir des modèles théoriques d'analyse objective des relations mutuelles existantes dans toute succession d'objets sonores appartenant à une catégorie syntaxique donnée. Enfin, on peut même mesurer l'intensité des dépendances fonctionnelles présentes par des indicateurs de corrélation simple,

totale indépendance dans lequel les objets sonores superposés sont différents (polyphonie). Voir Stefan Niculesu, O teorie a sintaxei muzicale, *Muzica nr. 3*, Bucuresti, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro

multiple et globale.[1] Cet aspect de l'élocution qui relève essentiellement du talent du compositeur confère au discours la capacité de conviction du naturel, parce qu'il a comme fondement les structures du réel.

La troisième tache essentielle de l'élocution est la création d'une relation spécifique entre le mètre et le rythme afin que le discours respecte l'ordre naturel de la réalité conceptuelle de l'œuvre musicale. Messiaen affirmait que la substance du monde est la polyrythmie encadrée par une métrique polyvalente et précise. La relation entre le mètre et le rythme crée le cadre de manifestation de l'expression musicale dans une temporalité spécifique définissant un temps spécifique : le temps musical.

Dans le processus de la connaissance de la présence objective, du point de vue ontologique, le temps musical est un temps fédérateur entre le temps primordial et le temps symbolique. C'est pour cette raison que Messiaen pensait que la substance du monde est la polyrythmie. Bergson, lui-même, affirmait que la présence objective prend les contours d'une mélodie intérieure intime et que notre conscience et notre vie intérieure suivent une structure mélodique. Le compositeur Boucourechliev, dans son ouvrage *Dire la Musique,* considère que « la musique crée, invente un temps autre, qui n'est pas son support mais sa substance même, rendue sensible par le sonore[2] ». D'après Boucourechliev, comme d'ailleurs aussi pour Messiaen, la relation « mètre – rythme » devient pertinente dans la définition de la musique comme l'expression des Formes, des *Idées* de la réalité

[1]T. Misdolea, Pour une phénoménologie de la musique. L'analyse dynamique de la monophonie*, Muzica seria nouà, anul XVI nr. 1*, Bucuresti, 2005

[2] Boucourechliev, *Dire la Musique*, Minerve, Paris, 1995.

https://biblioteca-digitala.ro

originaire. Dans un discours musical la perception correcte de la réciprocité « mètre – rythme » indique la capacité du compositeur de saisir les pulsations de la réalité sensible réfléchies dans les couches ante prédicatives de sa conscience. L'œuvre musicale *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, dans son incandescence rythmique, est exemplaire en ce qui concerne la capacité du rapport « mètre – rythme » de dévoiler, d'une manière passionnelle, la puissance instinctive de la naissance de la vie.

L'élocution, configurée ainsi par ses trois composantes présentées plus haut, devient, dans un espace temporel précis[1], un acte esthétique convaincant et expressif, un acte qui se déroule dans l'espace *Idées-Formes* et qui se manifeste en conformité avec les lois du naturel intrinsèque et immuable. La raison intrinsèque du temps confère à l'œuvre musicale la pérennité immanente de l'universalité de l'esprit humain.

Présence ininterrompue de l'œuvre musicale

En guise de conclusion nous allons analyser la signification du discours musical comme présence ininterrompue. Le discours musical se déroule dans une réalité esthétique vive, mettant en évidence *l'éternelle actualité de l'instant musical*. En ce sens on peut considérer le temps musical comme un élément régénérateur du temps primordial[2].

[1] F. Dastur, *Heidegger et la question du temps*, PUF, Paris, 1999.

[2] Le temps primordial est ce qui est défini à l'origine avant toute connaissance conceptuelle prédicative ; il est non différencié, homogène et égale dans toutes les directions.

https://biblioteca-digitala.ro

Le concept de « présence » relève de la théorie de la connaissance. En somme la présence tient à la phénoménologie de *l'existence actuelle*. La présence musicale peut être saisie comme un « événement » dans l'espace d'une esthétique qui encadre la vie spirituelle de l'homme. La présence, par extension, inclut le double horizon de « rétention » et de « protension ». La rétention caractérise le vécu et elle représente la propriété par laquelle ce qui a été présent reste actif dans le champ de la présence. La protension est une propriété de l'activité de la conscience vivante qui reste toujours tendue vers ce qui ne se manifeste pas que sur la manière de la possibilité. Il faut observer que le flux informationnel qui circule entre la rétention et la protention, en passant par la présence, est bi-directionel, ce qui conduit à la présence simultanée du passé et du futur dans la conscience et par conséquent dans les manifestations sensibles de l'activité spirituelle.

Une œuvre musicale se présente comme l'expression sensible d'une synthèse des trois présences de l'*ekstasis* augustinienne: présence du passé, présence du présent et présence du futur. L'œuvre musicale est le produit d'une présence ininterrompue de la musique qui met en valeur le concept de la « durée » et qui est tout simplement le « recouvrement » entre les trois moments temporels de la conscience vivante. Bergson dans son ouvrage *Les données immédiates de la conscience* n'hésite pas à comparer la durée de la conscience à une *phrase*

Newton et Clarke voient le temps primordial comme un élément absolu existant par lui-même; Kant considère ce temps absolu comme une intuition qui se présente à la conscience humaine en qualité de « présence » immanente.

https://biblioteca-digitala.ro

musicale où chaque objet sonore est déterminé par l'objet sonore précédent et en même temps se dirige vers l'objet à venir. L'œuvre musicale se déroule donc dans un espace du temps « vécu » réalisé par un mouvement perpétuel de l'activité créatrice. Ce mouvement perpétuel enrichit le présent de tout ce qui a été vécu et ouvre en même temps, une nouvelle perspective vers de nouveaux horizons. Autrement dit, chaque objet sonore du discours est déterminé par le flux sonore antérieur et prépare simultanément, l'apparition de l'objet qui suit. On obtient ainsi une métamorphose globale du temps, métamorphose qui est la source de toute phénoménologie réelle et de toute existence présente. Chez Messiaen cette métamorphose fait naître le sentiment existentiel de l'éternité qui caractérise la majeure partie de ses compositions. Messiaen réussit à faire saisir dans le présent, la sacralité du primordial et par cela il introduit dans le domaine du sensible la permanence du temps. Symboliquement parlant, sa musique est capable d'arrêter le temps, donnant la sensation spirituelle de « toucher » le temps lui-même.

Aujourd'hui l'existence objective de la synthèse des trois moments significatifs du présent dont nous avons parlé plus haut est mise en évidence par des modèles mathématiques d'analyse structurelle[1]. En dernière instance il s'agit d'une modification ininterrompue du présent expressif par l'expression perpétuelle du discours musical conformément à une rhétorique rigoureuse et expressive. Plus profondément, il s'agit d'un phénomène d'adaptabilité de l'homme à la « présence », c'est-à-dire d'établir une correspondance directe et existentielle entre le contexte « espace-

[1] T. Misdolea, L'analyse dynamique de la monophonie, *Muzica seria noua, Anul XVI nr. 1*, Bucarest, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro

temps » et le contexte « réel-symbole », contextes où se manifeste l'expressivité de l'œuvre musicale[1]. L'expérience musicale devient ainsi un mécanisme essentiel dans le processus de définition ontologique du monde et dans le processus de définition de la « présence » comme une qualité primordiale de la conscience humaine, comme une structure unique spatio-temporelle. Ainsi la musique, par sa présence ininterrompue, matérialise l'aspiration transcendante de l'esprit et en dernière instance, la pérennité de la spiritualité de l'homme.

[1] J. J. Wunenburger, *Les ambiguïtés de la pensée sensible*, Cahiers internationaux de symbolisme, Mons, 1994. Les détails de l'analyse objective des contextes « espace-temps » et « réel-symbole » se trouvent dans mon étude, Réel et Symbole dans l'expérience musicale, *Muzica nr. 2*, Bucarest, 2010.

https://biblioteca-digitala.ro

Henri Dutilleux – L'Arbre des Songes

Andreea Aura CIORNENCHI GRIGORAŞ

Motto:
Ces arbres que tu vois,
ce sont les habitants de ce monde.
Hermas[1]

Henri Dutilleux s-a născut la Angers, în Franţa, la 22 ianuarie 1916, într-o familie cu puternice aspiraţii artistice. El studiază pianul, armonia şi contrapunctul la Conservatorul din Douai, cu Victor Gallois. Între anii 1933-1938, Dutilleux studiază armonia şi contrapunctul cu Jean şi Noël Gallon, compoziţia cu Henri-Paul Busset şi istoria muzicii cu Maurice Emmanuel, la Conservatorul din Paris. După un scurt serviciu militar, Dutilleux revine la Paris în anul 1940, activând ca pianist, orchestrator şi profesor. Din anul 1942, compozitorul conduce corul Operei din Paris, iar între anii 1945-1963 devine şeful Producţiei Muzicale al ORTF – Office de radiodiffusion-télévision française *[Oficiul radio difuziunii şi televiziunii franceze], post în care se va afirma de asemenea şi în calitate de compozitor. Între anii 1961-1970 Henri Dutilleux predă compoziţia la Şcoala Normală de Muzică din Paris, iar între 1970-1971 activează ca profesor asociat la Conservatorul din Paris.*

Dutilleux nu doreşte să se încadreze în nici unul dintre grupurile ce definesc diferitele şcoli muzicale franceze. El compune lucrări simfonice, balete, muzică de cameră, concerte instrumentale şi se afirmă pe plan internaţional cu Simfonia Nr. 1 – *1951. Henri Dutilleux*

https://biblioteca-digitala.ro

câştigă în 1938 Marele Premiu al Romei*,* Marele Premiu Naţional *al Franţei – 1967,* Praemium Imperiale *în Japonia, pentru întreaga sa creaţie – 1994,* Cannes Classical Award *pentru lucrarea* The Shadows of Time *[Umbrele timpului] – 1999 şi* Marele Premiu al Presei Muzicale Internaţionale – *1999. În 2005, lui Dutilleux i se acordă premiul* Ernst von Siemens Musikpreis *în Germania, iar compoziţia sa* Sur le même accord *[Pe acelaşi acord], înregistrată de Anne-Sophie Mutter, este premiată de Deutsche* Phono-*Akademie cu distincţia* Echo Klassik*. În anul 2007 Dutilleux primeşte la MIDEM* – Marché International de la Musique *premiul* Lifetime Achievement *Award*. Fost membru al *Consiliului Internaţional de Muzică al UNESCO*, Dutilleux este membru asociat al *Academiei Regale* din Belgia, iar din anul 1981 este membru al *Academiei Americane* şi al *Institutului de Arte şi Litere* din New York.

Reprezentant de marcă al simfonismului francez din sec. XX, Henri Dutilleux se dovedeşte a fi un artist şi un artizan de o mare exigenţă profesională, vizând întotdeauna perfecţiunea. Încă din anii ’50 – cu baletul *Le loup* [Lupul] – 1953, dovedeşte un gust extrem de rafinat în alegerea timbrurilor şi o bogăţie infinită la nivelul limbajului armonic, ce îşi trage seva din armonia tonală, din modurile cu transpoziţie limitată sau muzica ravel-iană, creaţiile sale purtând însă propria sa amprentă stilistică. Compozitorul francez foloseşte tehnici de instrumentaţie moştenite de la predecesorii săi – cu precădere de la Ravel – dar pe care le manipulează şi le pune în serviciul propriilor concepţii sonore orchestrale.

Henri Dutilleux se revelă a fi prin excelenţă un simfonist colorist. El utilizează adesea timbrul fagotului în registrul acut, întâlnit şi în celebrul solo din debutul lucrării *Sacre du printemps* de Stravinski, având ca specificitate vocalitatea pronunţată. Folosirea pianului în

https://biblioteca-digitala.ro

orchestraţie este ereditată de la compozitori precum de Falla, Prokofiev sau Varèse. În baletul său *Le loup* se resimt influenţele baletului francez. Dutilleux nutreşte o mare admiraţie pentru Berlioz, fapt ce se remarcă în *Simfonia Nr. 1*. În cadrul mişcării secunde, *Scherzo molto vivace*, sunt utilizate jocul transparenţelor timbrale, suprapuneri de straturi rapide muzicale – ce dau naştere la diferite texturi sonore – sau folosirea sunetelor repetate, compozitorul fiind adeptul extremelor din punct de vedere al registrelor muzicale.

Dutilleux realizează combinaţii timbrale inedite, asociind instrumente precum : xilofonul în registrul grav cu pianul în octave şi flautul *piccolo* ; utilizează ansambluri de clopote alături de toba mică, ce urmăreşte armonia generală ; dublarea primului clarinet de către cel de-al doilea în registrul grav. Creatorul stăpâneşte arta orchestraţiei de tip ravel-ian şi aduce inovaţii, ţinând însă cont de principiile de bază tradiţionale. Dutilleux utilizează texturi de fond în registrul supra-acut în lucrarea pentru ansamblu orchestral *Timbres, espace, mouvement* [Timbruri, spaţiu, mişcare] – 1977-1978, în *Simfonia Nr. 2* – 1962 sau în lucrarea orchestrală *Mystère de l'instant* [Misterul clipei] – 1986-1989, instrumente cu claviatură în diferite combinaţii şi pânze sonore îndepărtate în *Concertul pentru violoncel şi orchestră „Tout un monde lointain"* [O lume îndepărtată] – 1967-1970 şi imită sonoritatea *carillon*-ului prin diferite combinaţii între instrumente de percuţie şi cu claviatură în *Concertul pentru vioară şi orchestră „L'Arbre des songes"* [Arborele viselor] – 1983-1985.

Concertul pentru vioară şi orchestră „L'Arbre des songes"

Despre concertul său pentru vioară, creat între 1980-1985, compozitorul Henri Dutilleux ne mărturiseşte

https://biblioteca-digitala.ro

în prefaţa partiturii dificultăţile la nivel tehnic, formal şi nu în ultimul rând psihologic pe care le-a întâmpinat în conceperea unei lucrări violonistice de acest gen, ce urma să fie dedicată unui mare violonist ca Isaac Stern (1920-2001). Astfel, evocând cu toată sinceritatea stările emoţionale, frământările sale artistice şi estetice premergătoare actului creativ propriu-zis, Dutilleux povesteşte că deşi s-a documentat şi cunoştea foarte bine literatura de virtuozitate pentru vioară – precum *Capriciile* lui Paganini, *Sonatele pentru vioară solo* de Eugène Ysaÿe sau lucrările lui George Enescu – nu s-a simţit atras de ideea demonstrativităţii tehnice instrumentale, preferând să compună o lucrare mai introvertită, în care solistul să fie extrem de dependent de aparatul orchestral – viceversa fiind în egală măsură valabilă. În acest fel, cei doi protagonişti fac corp comun, respiră împreună, fiind guvernaţi de un singur suflet.

După cum ne arată Henri Dutilleux, problematica compozitorului zilelor noastre în crearea unui concert pentru vioară şi orchestră constă în a respecta convenţiile existente ale acestui gen muzical, situat pe o poziţie ambiguă în opinia compozitorului, fără însă a cădea în academism. Prin alegerea sa, creatorul contemporan este pus în situaţia incomodă în care, îndepărtându-se în mod natural dar şi voit de estetica concertelor clasice şi romantice – această tendinţă reprezentând de altfel esenţa mişcării muzicale moderne – trebuie să compună o muzică ce pune în valoare optimă multiplele calităţi ale viorii ca instrument, fără să facă abuz de mijloacele de tehnică şi virtuozitate instrumentală tradiţionale.

În altă ordine de idei, încă de la început, citind titulatura lucrării – *L'Arbre des songes*, concert pentru vioară şi orchestră – intuim structura profund poetică a compozitorului Henri Dutilleux şi implicit a acestei capodopere dedicate viorii în acest final de secol XX.

https://biblioteca-digitala.ro

În interviul acordat în anul 2003 lui Claude Glayman, Henri Dutilleux dezvăluie faptul că în momentul alegerii titlului a oscilat între *L'Arbre sonore* [Arborele sonor] şi *L'Arbre lyrique* [Arborele liric], fiind în tot acest timp obsedat de imaginea copacului şi de morfologia acestuia, pentru care a simţit dintotdeauna o fascinaţie ieşită din comun. Compozitorul povesteşte că nu o dată i s-a întâmplat să rămână împietrit de uimire şi de admiraţie la vederea unui stejar secular, a unui cedru sau mai cu seamă a unui arbore din specia *Sequoia*, *„that seem to reach infinetely high into the skies of California"* [ce pare să atingă înălţimile infinite ale cerurilor din California][2]. Dutilleux este de părere că anumite forme muzicale sunt similare conceptului de arborescenţă, fiind asemănătoare cu morfologia arborelui *sequoia* – ce poate trăi până la două mii de ani – pornind de la imensele rădăcini şi până la ramificaţiile sale infinite. El îşi aminteşte în cadrul aceluiaşi interviu că Jean-Louis Martinoty[3], după premiera concertului, a scris un articol intitulat *The Age of Arborescence* [Epoca arborescenţei]. În ceea ce priveşte titlul concertului, compozitorul îşi manifestă regretul că nu l-a denumit mai simplu *Brocéliande*[4], după cum l-a sfătuit Georges Léon[5], de asemenea după premiera lucrării.

Deşi este construit pe baza esteticii arborelui, pe ramificaţii ce se regenerează în permanenţă, *L'Arbre des songes* rămâne în cele din urmă un concert pentru vioară – aşa după cum confirmă compozitorul în prefaţa partiturii. Dutilleux renunţă la delimitarea prin pauze a celor patru părţi ale concertului – I-*Librement*, II-*Vif*, III-*Lent*, IV-*Large et animé* – legându-le între ele prin intermediul a trei interludii, înlănţuire care, după părerea compozitorului, conduce la generarea unei stări de încântare mai profunde a ascultătorului. Această manieră de compoziţie este folosită de Dutilleux încă din

https://biblioteca-digitala.ro

creaţiile sale anterioare *Métaboles*, *Tout un monde lointain*, *Ainsi la nuit*.

În interviul amintit mai sus, Dutilleux face cunoscută preferinţa sa pentru numerele impare şi în special pentru cifra şapte, concertul pentru vioară fiind astfel fundamentat pe un număr de şapte mişcări înlănţuite – patru părţi şi trei interludii. Compozitorul insistă pe descrierea interludiilor, ce se diferenţiază prin caracter şi prin diversele maniere de compoziţie: primul este pointilist, al doilea de concepţie monodică iar al treilea cu alură statică. Cu rol de tranziţie, interludiile sunt înfăţişate sub forma unor comentarii ale evenimentelor anterioare, precum şi a celor ce vor urma, aidoma tehnicii parantezelor folosită în cvartetul său de coarde. Interludiile se dovedesc a fi de o importanţă organică, ele fiind realizate de orchestră, la care vioara solistă participă în mod activ: *„à la fin du 2ème intermède, il [le soliste] se greffe sur l'orchestre, comme son double. Ce rôle de double est d'ailleurs très apparent dans l'épisode central (mouvement lent) où le hautbois d'amour et le violon seul se renvoient leur image en un jeu de miroirs. Il en est de même pour les interventions du cymbalum […]"* [la sfârşitul celui de-al doilea interludiu, solistul se grefează peste orchestră, precum dublura ei. Acest rol de dublură este de altfel foarte evident în episodul central (mişcare lentă) unde oboiul *d'amore* şi vioara solo îşi trimit imaginile proprii ca într-un joc de oglinzi. Acelaşi lucrul este valabil şi pentru intervenţiile ţambalului […][6].

În ceea ce priveşte interludiul al treilea, acesta se dovedeşte a fi unul dintre cele mai interesante momente ale concertului, Dutilleux transcriind în întregime un acordaj al orchestrei. Avem astfel de a face cu un moment de aleatorism – la care participă şi vioara solistă – în care compozitorul pare să caute şi să găsească un nou suflu componistic.

https://biblioteca-digitala.ro

Un alt rol organic, fundamental în desfăşurarea concertului, îl are grupul de instrumente format din percuţie şi claviaturi – *Glockenspiel*, vibrafon, crotale, pian, celestă, la care se adaugă harpa şi ţambalul, precum şi toate instrumentele de percuţie cu rol de coloratură. *„Leur fonction est d'ordre structurel en ce sens qu'ils énoncent d'une manière déformante un contour mélodique qui parcourt l'ensemble de la partition, sorte de noyau central de la partie soliste elle-même."* [Funcţia lor este de ordin structural şi în acest sens ele enunţă într-o manieră deformată un contur melodic care parcurge ansamblul partiturii, fiind un fel de nucleu central al părţii solistice][7].

Tematica arborelui, dublarea orchestrei, conceptul de tranziţie relevat în interludii, alături de exploatarea unor noi modalităţi şi colorituri timbrale reprezintă direcţiile principale ce stau la baza *Concertului pentru vioară şi orchestră* al lui Henri Dutilleux. *„L'Arbre des songes, plus qu'un concerto, se présente comme un objet de poésie."* [*L'Arbre des songes*, mai mult decât un concert, se prezintă ca un obiect de poezie][8].

Componenţa amplă şi inedită a orchestrei relevă şi la acest nivel originalitatea concepţiei acestei lucrări, precum şi talentul de simfonist şi colorist timbral al compozitorului francez. În cadrul compartimentului de lemne întâlnim trei flauţi şi un *piccolo*, trei oboi şi un oboi *d'amore*, doi clarineţi în *la*, un clarinet în *mi b* şi un clarinet bas în *si b*, doi fagoţi şi un contrafagot. Instrumentele de alamă cuprind trei corni, trei trompete în *do* – cu două tipuri de surdină, normală şi Robinson – trei tromboni – cu aceleaşi tipuri de surdine – şi o tubă. Timpanii sunt în număr de cinci, dintre care unul este *piccola*. Grupurile de percuţionişti sunt nu mai puţin de cinci şi cântă la: diferiţi cineli suspendaţi, două gonguri diferite, crotale, clopote tubulare, *Glockenspiel*, vibrafon, bongos, tom-toms, tobă mică. Sunt prezente de

https://biblioteca-digitala.ro

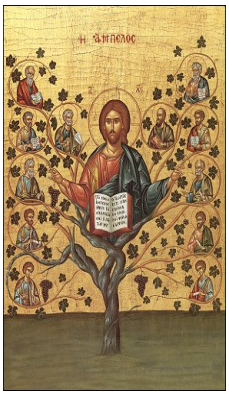
asemenea ţambalul, pianul, celesta, harpa şi partidele de coarde.

În *Concertul pentru vioară şi orchestră „L'Arbre des songes"*, două lumi diferite contribuie la geneza unei opere desăvârşite. Este vorba pe de o parte de lumea reală, pământeană, concretă, reprezentată de morfologia organică a arborelui – un tot unitar alcătuit dintr-o tulpină principală din care se dezvoltă numeroasele ramificaţii, ce se reînnoiesc la nesfârşit, stabilind o mişcare vie de reîntoarcere permanentă la origine, la seva iniţială. Pe de altă parte, din punct de vedere simbolic, poetic, arborele reprezintă viaţa însăşi, fiind simbolul vitalităţii, întâlnindu-se adesea sintagma *arborele vieţii*. Acest mod de organizare ce se bazează pe o dezvoltare evolutiv-progresivă, similară unei arborescenţe, este caracteristică evoluţiei însăşi a umanităţii, a diverselor societăţi şi culturi, a familiilor – vezi arborii genealogici – ajungând până la aplicaţii în domeniul sistemelor de structurare şi exploatare informatice, la elaborarea unor tipologii de analize şi structurare a formelor muzicale – vezi arborii sintactici.

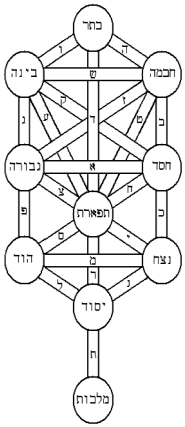
Alături de dimensiunea terestră, palpabilă a arborelui, reprezentată prin tipul organizării şi structurării formale, observăm existenţa în subsidiar a unei alte dimensiuni, de natură filozofică, poetică, lirică, romantică, ce se desprinde din această imagine a arborelui. În simbolistică, tema arborelui se regăseşte în majoritatea culturilor antice, fiind preluată de creştinismul timpuriu de la vechii egipteni. În Biblie, tematica arborelui reprezintă o figură centrală a capitolului *Geneza*, fiind amintit sub forma *Arborelui Vieţii* sau a *Arborelui Cunoaşterii*. Ulterior, *Arborele Vieţii* a reprezentat Crucea Răstignirii lui Isus. O altă semnificaţie creştină este asimilarea lui Isus însuşi cu *Arborele Vieţii*, ramificaţiile trunchiului fiind întruchipate de către apostolii săi. Iconografia creştină este deosebit

https://biblioteca-digitala.ro

de bogată în această privinţă. În tradiţia iudaică, *Arborele Vieţii* reprezintă o parte extrem de importantă a *Kabbalei*, fiind întruchipat sub forma diagramei cosmice a celor zece Sefiroţi.



Icoană creştină reprezentând pe Isus



Kabbala – cei 10 Sefiroţi sau cele zece nivele

În concepţia lui Mircea Eliade, *Arborele Vieţii* era asociat ideii de Cosmos viu, aflat într-o perpetuă regenerare. El simbolizează viaţa şi evoluţia ei spirituală îndreptată către cer. Servind drept legătură între pământ – prin intermediul rădăcinilor – şi cer – prin tulpină şi crengi, *Arborele Vieţii* reprezintă ciclicitatea vieţii şi a morţii, precum şi comuniunea dintre om şi Divinitate [9]).

Arborele lui Henri Dutilleux este unul al viselor *[songes]*, al iluziilor nocturne, aspect ce ne plonjează în lumea fantastică, ireală a subconştientului. Orchestrator înzestrat şi simfonist recunoscut – succesor al reprezentanţilor şcolii de orchestraţie franceze precum Berlioz, Dukas, Debussy şi Ravel – Dutilleux reuşeşte cu multă măiestrie să redea aspectele amintite mai sus,

https://biblioteca-digitala.ro

prin intermediul unui colorit diversificat al imaginilor sonore.

Limbajul muzical folosit de compozitor în lucrarea de faţă este unul atonal, de avangardă, în care îşi face apariţia utilizarea diferitelor teme, a notelor pivot şi a sunetelor cu rol de pedală, ce reprezintă mijloace specifice de compoziţie ale muzicianului francez. Structurile contrapunctice elaborate, melodicitatea discursului muzical de o mare sensibilitate şi lirism, dinamica susţinută a desfăşurării evenimentelor muzicale pe tot parcursul lucrării, la care se adaugă prelucrarea inedită a timbrurilor, precum şi jocurile de lumini şi umbre constituie trăsături caracteristice ale acestui concert. Paleta largă de culori timbrale ce învăluie evoluţia viorii soliste contribuie la crearea unor tablouri sonore uimitoare, cu contururi având diferite aspecte – diafane, concrete, în culori calde sau reci, uneori chiar stridente. Apar momente de mare căldură şi umbre mângâietoare ce se transformă în umbre misterioase şi uneori lugubre. Dutilleux foloseşte o gamă largă de înveşmântări sonore, de la cele mai difuze până la cele de mare intensitate, ajungând la momente de explozii asurzitoare. Se fac resimţite în muzica concertului pentru vioară elemente impresioniste, sonorităţi cu influenţe hinduse, orientale, dar şi momente tensionate de factură expresionistă.

În privinţa viorii soliste, aceasta este solicitată la maxim din punct de vedere tehnic şi expresiv. Cu un discurs aproape continuu – ea dublând orchestra şi contribuind în mod activ la realizarea momentelor dedicate acesteia, ca în cazul interludiilor – vioara solistă evidenţiază adesea linii melodice cantabile, de o mare fluenţă, alcătuite din sunete cu valori scurte, ce creează impresia unor succesiuni rapide, improvizatorice, în care elementul surpriză este predominant. Sunetele cromatice, salturile de cvarte sau

https://biblioteca-digitala.ro

cvinte, alături de structuri ritmice complexe caracterizează de asemenea parcursul liniei melodice interpretate de către solist. În acest concert, vioara îşi etalează în toată splendoarea posibilităţile legate de ambitus, evoluând din registrul său grav până în cel mai acut, realizând uneori împreună cu orchestra momente sonore inedite, cu frecvenţe înalte, aflate la limita suportabilităţii urechii umane.

Discursul viorii soliste este presărat cu duble-coarde, acorduri în *pizzicato*, sunete accentuate sau realizate în *tremolo*, sunete evidenţiate cu ajutorul trilurilor, efecte de tip *sul ponticello* sau combinaţii ale diferitelor tehnici – cum ar fi *tremolo sul ponticello* – utilizarea efectului *bisbigliando* – semnificând repetarea rapidă a unui sunet în *p*, şoptit, şuşotit – *glissando* pe sunete reale sau pe flageolete, alternanţe rapide de sunete *pizzicato* cu cele *col legno*, efecte sonore obţinute prin folosirea extinsă a coardelor libere. În afară de diferitele legături de arcuş variate realizate la coardă, vioara solo utilizează tehnici de arcuş precum *saltato*, *spiccato*, *staccato* sau *ricoché*. Parcursul extrem de diversificat al partiturii solistului exploatează astfel întregul registru de tehnici instrumentale specifice viorii. Compozitorul reuşeşte şi în cazul viorii soliste să-şi demonstreze îndemânarea şi auzul intern extrem de rafinat, valorificând integralitatea capacităţii sale la nivel timbral.

Concertul pentru vioară şi orchestră „L'Arbre des songes" ne revelă cu multă pregnanţă înalta artă de orchestrator a lui Henri Dutilleux, reprezentând unul dintre cele mai importante concerte al finalului de secol XX. Folosind un aparat orchestral de amploare, Dutilleux reuşeşte să creeze iluzii artistice muzicale şi imagini poetice, el cunoscând şi stăpânind toate mijloacele tehnice specifice artei orchestraţiei. Acest fapt îi conferă posibilităţi extinse de comunicare a mesajelor şi emoţiilor sale artistice. Experimentat şi bun

https://biblioteca-digitala.ro

cunoscător al potenţialului sonor al instrumentelor, dotat cu instinct artistic şi un auz timbral de mare acuitate, compozitorul francez combină în mod inedit diferitele timbruri ale instrumentelor, rezultatul creionând stilul personal, original şi recunoscut al lui Henri Dutilleux.

Note

[1] Robert Joly (ed.), *Le Pasteur par Hermas*, [Păstorul de Hermas], Paris, Éditions du Cerf, 1968, p. 221.

[2] Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons, entretiens avec Claude Glayman* [Mister şi memoria sunetelor, interviuri cu Claude Glayman], Arles, Actes Sud, 1997, tr. în lb. engleză de Roger Nichols ca *Henri Dutilleux : Music – Mystery and Memory : Conversations with Claude Glayman* [Henri Dutilleux : Muzica – Mister şi Memorie : conversaţii cu Claude Glayman], Burlington, Ashgate, 2003.

[3] *Jean-Louis Martinoty* (n. 1946) : scriitor, eseist, jurnalist şi regizor-scenograf francez. Între anii 1986-1989 a fost administrator general al Operei Naţionale din Paris.

[4] *Brocéliande* : pădure legendară, situată conform tradiţiei pe teritoriul Franţei. Totuşi, în unele legende, situarea acestei păduri este pe teritoriul Marii Britanii.

[5] *Georges Léon* (1923-2004) : jurnalist, producător de emisiuni radio-tv, critic şi analist muzical francez. Se remarcă în special prin lucrările şi emisiunile dedicate compozitorilor Maurice Ravel şi Darius Milhaud.

[6] Henri Dutilleux, în prefaţa partiturii *Dutilleux, L'Arbre des songes*, Mainz, Schott, ED 7627, 1985.

[7] Henri Dutilleux, prefaţă.

[8] Maxime Joos, în programul de sală al concertului *Hommage à Henri Dutilleux* [Omagiu lui Henri Dutilleux], 11 decembrie 2006, Salle Pleyel, Paris.

[9] cf. Mircea Eliade, *Images et Symboles* [Imagini şi simboluri], Paris, Gallimard, 1952.

https://biblioteca-digitala.ro

BIZANTINOLOGIE

UN LABORATOR DE CREAŢIE ŞI CERCETARE MUZICOLOGICĂ ÎN SPRIJINUL MUZICII BIZANTINE ŞI PSALTICE ROMÂNEŞTI

Constantin CATRINA

Încă pe la mijlocul veacului al XIX-lea şi continuând în secolul XX, cărturarii noştri, în frunte cu luminatul savant român Nicolae Iorga (1871-1940), „stăruiau pentru o mai mare grijă faţă de manuscrisele neorganizate de prin mănăstiri”[1] cât şi pentru alte fonduri, de acelaşi fel, existente în unele biblioteci particulare etc.

Cu fiecare deceniu şi veac al existenţei noastre s-a pus piatră la temelia unor iniţiative ce au adus lumină asupra perspectivei de a se ocroti şi pune în ordine cărţile şi manuscrisele româneşti şi străine, cu circulaţie în spaţiul cultural şi religios autohton.

Interesat, de pildă, de preocupările pentru carte ale episcopului Melchisedec Ştefănescu (1823-1892), N. Georgescu-Tistu observă că arhiereul de la Roman avea „una din cele mai mari biblioteci româneşti de la mijlocul secolului trecut. Însemnătatea ei – menţionează omul de studiu – constă în altceva. Biblioteca lui Timotei Cipariu e de filologie, a lui Odobescu de arheologie şi artă, a lui Kogălniceanu de istorie, a lui D.A. Sturza de politică şi istorie, a lui Ion Ghica de economie şi literatură. Numai Melchisedec a strâns multe

[1] Gabriel Ştrempel, *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. 1, Bucureşti, Edit. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978, p.6.

https://biblioteca-digitala.ro

cărţi de materii variate, inclusiv de muzică. (subl.n). Şi astfel, între titlurile de cărţi şi manuscrise rânduite de Sfinţia Sa, episcopul Melchisedec, aflându-se şi lucrarea Doxologie... Note de muzică bisericească, cu text chirilic, scrise în 1855 de I. Profianu, elev la Seminarul de la Argeş, 236 f. în 4º. Ms. 513"[1] (Cap.XII/Artă), sau cărţile de psaltichie semnate de Anton Pann.

Multă vreme, astfel, bibliotecile noastre au avut în vedere o structură enciclopedică şi doar mai târziu, după inaugurarea învăţământului muzical din Moldova (Iaşi, 1860) şi Ţara Românească (Bucureşti, 1864), mai ales, a început a se vorbi despre necesitatea unor cărţi, tratate şi note muzicale rânduite tematic, în primul rând.

Concomitent cu evoluţia învăţământului de acest grad, apoi reuniunile muzicale, cu precădere cele din Transilvania, îşi vor avea şi ele bibliotecile lor cu partituri muzicale tipărite sau multiplicate (în manuscris)[2]. Muzicienii noştri Iacob Mureşianu, Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima, Gavriil Musicescu, D.G. Kiriac, Costin Maximilian, Alfonso Castaldi, George Breazul, au întocmit rapoarte şi susţineri directe (oficiale) pentru a se dezvolta şi ramura bibliotecilor necesare conservatoarelor, instituţiilor muzicale etc.

În paralel cu bibliografiile de carte veche (Ion Bianu şi Nerva Hodoş, Dan Simonescu, Remus Caracaş, G. Nicolăiasa şi Gabriel Ştrempel), muzicologii români îşi vor lua ca problemă de studiu soarta şi perspectivele patrimoniului muzical existent în diferite localităţi din ţară. Astfel, în deceniile din urmă muzicologul Viorel Cosma semnează studiul Manuscrise muzicale româneşti în Biblioteca

[1] M. Georgescu-Tistu, *Preocupările de carte ale episcopului Melchisedec şi biblioteca sa*, în *BOR*, Bucureşti, nr. 11-12, 1963, pp.1146-1203.

[2] Constantin Catrina, *Colecţii şi biblioteci muzicale braşovene în secolul trecut*, în *160 de ani de la înfiinţarea primei biblioteci publice la Braşov, 1835-1995*, Braşov, Biblioteca „George Bariţiu", 1996, pp.94-102.

https://biblioteca-digitala.ro

Conservatorului «Ciprian Porumbescu» din Bucureşti[1], însoţit şi de Catalogul manuscriselor existente în acelaşi loc[2]; apoi Gheorghe Ciobanu şi Titus Moisescu[3], Sebastian Barbu Bucur[4] ş.a. vor lua în evidenţă alte câteva fonduri de codexuri muzicale în notaţie bizantină existente în mănăstirile din Moldova, mai ales, iar în 1985, bizantinologul Titus Moisescu semnează studiul Preliminarii la o codicologie specifică manuscriselor muzicale bizantine[5]. Pe baza acestei din urmă contribuţii de ordin metodologic, continuată, după aceea, şi în alte variante, se vor elabora numeroase lucrări, mai ales ca teze de doctorat, şi a căror încrengătură, desigur, se va finaliza după modelul harnicului Titus Moisescu (1922-2002).

*

Astăzi, numai şi privind în vitrinele librăriilor, câte au mai rămas, cercetând expoziţiile şi târgurile de carte, apoi contactul direct cu bibliotecile de specialitate etc., ne putem întări convingerea că tot mai stăruitor se înmulţesc instrumentele de investigaţie în ceea ce priveşte cultura şi artele autohtone; răspund, desigur, unor astfel de iniţiative, bibliografiile, dicţionarele de personalităţi, enciclopediile şi cataloagele cu problematică diversă etc.

Un astfel de instrument, recent apărut, – o iniţiativă de anvergură este şi *Catalogul manuscriselor de muzică*

---

[1] Viorel Cosma, *Manuscrise muzicale româneşti în Biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti*, în *Studii de Muzicologie*, Bucureşti, vol. V, Editura Muzicală, 1969, pp.269-279.

[2] Idem, pp.281-309.

[3] Titus Moisescu, *Muzica bizantină în spaţiul cultural românesc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1996, pp.14-15 şi infranotele 18-28.

[4] Sebastian Barbu Bucur, *Propedii ale muzicii psaltice în notaţie cucuzeliană*, I, în *SCIA*, Bucureşti, nr. 1, 1974, pp.27-39 şi în *SCIA*, Tom 22, 1975, pp.59-69.

[5] Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise şi carte veche românească,* Bucureşti, Edit. Muzicală, 1985, pp.68-80.

https://biblioteca-digitala.ro

sacră din Moldova – secolele XI-XX[1], tipărit în două volume A-4 de către Universitatea de Arte „George Enescu", Edit. Artes, Iaşi, 2010, cu 1124 pp. (Director Grant: Prof.univ.dr. Viorel Munteanu). Această premieră editorială, cu apariţie într-o instituţie de învăţământ superior, confirmă, după cele cunoscute de noi, o rodnică şi îndelungată activitate a muzicienilor ieşeni care, timp de mai multe decenii, au slujit creaţia şi muzicologia autohtonă. Partiturile şi cărţile de autor semnate de Achim Stoia, Viorel Munteanu, Vasile Spătărelu, Christian Misievici şi Anton Zeman, Sabin Păutza, Mihail Cosmei, George Pascu, Florin Bucescu, Melania Boţocan, Nicolae Gâscă şi Corul „Cantores Amicitiae", cvartetele „Voces" şi „Armonia" au fost încununate, ani de-a rândul, cu premii academice şi ale Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România; apoi ramura solistică a obţinut, la rându-i, numeroase premii naţionale şi internaţionale.

Ca obiectiv fundamental al cercetării muzicologice, *Catalogul* la care ne referim reprezintă, desigur, un demers profesional sprijinit pe exigenţă, acribie, perseverenţă şi puterea de a finaliza mari lucrări de perspectivă enciclopedică, evident, cu aportul unei echipe de cadre universitare şi studenţi etc. „Fără bibliografie, va aprecia specialistul în domeniul cărţii Ion Stoica, rămânem în intuiţie şi în eseu. Doar prin bibliografie – [*şi cataloage*] – trecem în ştiinţă, în ordonarea analitică şi sinteză savantă"[2].

*

Fiecare din cele două volume ale *Catalogului ieşean* îşi deschide ineditul şi frumuseţea paginilor sale cu îndemnurile şi consideraţiile onorante ale Preafericitului Părinte Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Preşedinte de Onoare al Grantului universitar. Reunindu-şi, desigur, aprecierile într-un dens *Cuvânt de binecuvântare*,

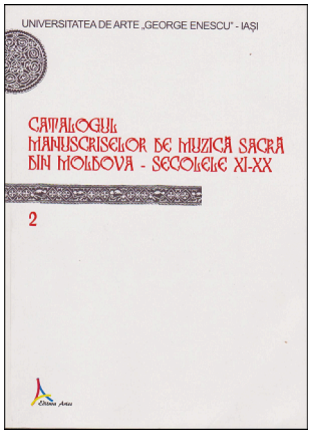
[1] *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova – secolele XI-XX*, Iaşi, vol. 1-2, Universitatea de Arte „George Enescu", Edit. Artes, 2010.

[2] Ion Stoica, *Bibliografia ca operă*, în Ilie Barangă, *Noi contribuţii bibliografice la studiul operei lui Mihail Diaconescu*, Oneşti, Edit. Magic Print, 2009, p.7.

https://biblioteca-digitala.ro

încercăm, la rându-ne, să ne luăm ca model de apreciere, câteva din sublinierile înaltului ierarh al Bisericii noastre: „... o astfel de lucrare, se spune în vol.1 şi 2, pp.3-4, reprezintă *o mărturie de cinstire a înaintaşilor*, maeştri de cântări şi dascăli de psaltichie din mănăstirile româneşti de altădată, care au transpus cu migală pe hârtie ceea ce interpretau în biserici la sfintele slujbe", iar prin „studierea atentă a celor 155 de manuscrise muzicale (româneşti, greceşti sau slavone) se *descoperă schimbul permanent de valori între diferite centre bisericeşti din Europa creştină şi rolul important al mănăstirilor româneşti în cultura naţională"*[1].

Având în vedere şi această lucrare de prestigiu pentru bizantinologia autohtonă, o tipăritură cu ample reverberaţii în trecutul nostru cultural şi bisericesc îndepărtat, Î.P.S. Teofan, Mitropolitul Moldovei şi Bucovinei, a apreciat în comunicarea *Modelul bizantin*, că „Deşi rămâne în istorie ca realitate trecută, Bizanţul are încă mult de spus românului de azi şi de mâine. Poate nu ne dăm seama, dar bisericile noastre, credinţa noastră, cântul nostru bisericesc, simplele gesturi de fidelitate de biserică şi mesajul ei sunt datorate în mare parte Bizanţului şi Crezului său"[2].



Sub semnătura Prof. univ.dr. Viorel Munteanu, compozitor, – muzician dăruit *renaşterii cercetării muzicii bizantine din Moldova* – apreciază, de asemenea că „Finalizarea Grantului *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova – secolele XI-XX* reprezintă un moment

[1] Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, *Cuvânt de binecuvântare*, în *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova – secolele XI-XX*..., vol. 1-2, pp.3-4.
[2] *Catalogul manuscriselor...*, vol. 1-2, p.11.

https://biblioteca-digitala.ro

important şi semnificativ nu numai pentru Universitatea noastră, ci şi pentru întreaga cercetare de acest tip, ştiut fiind că abordarea, acum câteva decenii, într-o instituţie de învăţământ superior a unei asemenea tematici n-ar fi fost admisă... Aşadar, după privaţiuni şi interdicţii, a venit şi vremea afirmării plenare a cercetării ştiinţifice în Universitatea de Arte *George Enescu*, prin promovarea unei culturi şi arte de înaltă ţinută morală, care să contracareze proliferarea libertinajului şi a prostului gust"[1] sau, în perspectivă, după cum se apreciază şi în unele studii de specialitate, sursele bizantinismului (în creaţie) pot fi „o soluţie împotriva disoluţiei"[2]. De asemenea se mai poate spune că muzica, în general, nu trebuie căutată *în extremul orient* „când ea se manifestă într-o formă atât de frumoasă chiar în spaţiul nostru românesc, şi nu de azi – de ieri, ci de aproape două mii de ani"[3].

Cunoscător îndeaproape al unui astfel de patrimoniu atât de bogat în spaţiul moldav, universitarul Viorel Munteanu îi aduce în actualitate pe toţi muzicienii noştri cu preocupări în direcţia valorificării (creaţiei şi interpretării) muzicii bisericeşti. Pe traseul unor astfel de istorisiri sunt menţionate, cu realizările lor notabile, nume precum Mihail Gr. Posluşnicu, Al. Zirra, Teodor V. Stupcanu, Gavriil Musicescu, Macarie Ieromonahul şi Dimitrie Suceveanu, Grigore Panţiru, Gheorghe Ciobanu şi activitatea *Cercului de Muzicologie şi Bizantinologie* frecventat în deceniile din urmă de către tinerii şi mai vârstnicii universitari şi studenţi ieşeni: Larisa Agapie, Liliana Gherman, Gabriela Ocneanu, Nicolae Gâscă, Anton Zeman, Sabin Păutza, Adrian Diaconu, Mihaela Boţocan, Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, Mihai Lazăr[4] ş.a.

---

[1] Idem, pp.13-23.

[2] Mihaela Marinescu, *Spiritualitatea bizantină în creaţia muzicală românească (secolul XX)*, Bucureşti, Edit. Fundaţiei *România de Mâine*, pp.185-190.

[3] Idem, ibidem.

[4] Gabriela Ocneanu, *Grigore Panţiru şi Gheorghe Ciobanu, două personalităţi ale muzicologiei româneşti*, în ,,Acta

https://biblioteca-digitala.ro

În paginile înserate pe parcursul celor două volume ale *Catalogului* nostru şi anume *Renaşterea cercetării muzicii bizantine la Iaşi* maestrul Viorel Munteanu înmănunchează, cu satisfacţie, şi lucrările de autor semnate în aceşti ani de către pr. dr. Florin Bucescu, pr. dr. Alexăndrel Barnea, cât şi aportul secţiei de Muzică Religioasă, apariţia şi continuitatea revistei „Byzantion Romanicon" (1995-2007), desfăşurarea reuşită a unor simpozioane naţionale şi internaţionale, unele cursuri şi concursuri de bizantinologie, prezenţa la Iaşi a unor formaţii de muzică bizantină din Grecia, Bucureşti, Iaşi etc.

Efortul susţinut, de durată, exemplar prin demersurile dovedite în cadrul *Grantului Universităţii ieşene* „va contribui – apreciază profesorul şi compozitorul Viorel Munteanu – la creşterea interesului pentru cunoaşterea aprofundată a muzicii bizantine şi psaltice şi la valorificarea vechilor cântări, acum în premieră semnalate, din diverse puncte de vedere, mai ales componistic şi interpretativ"[1].

De asemenea cele două *CD*-uri ce însoţesc impunătoarea tipăritură în două volume, cu 1124 de pagini, reprezintă o iniţiativă deschisă îmbunătăţirii şi înfrumuseţării cântării psaltice de la strana Bisericii noastre, a cântului coral armonic şi polifonic. Exemplele unor astfel de demersuri roditoare descoperindu-le, iată, şi în lucrările precedente semnate de Viorel Munteanu – *Muzică sacră. Prelucrări vocal-orchestrale după cântări bisericeşti, psaltice şi corale* (2004); Florin Bucescu şi Vasile Spătărelu – *Jertfa laudei. Liturghia psaltică în glasul III şi prelucrare corală la două voci* (2006), şi *Lăudăm pre Domnul. Antologie corală* de Viorel Munteanu, Viorel Bârleanu şi Florin Bucescu (2010).

Toate cele 155 de manuscrise, câte cuprinde *Catalogul* ieşean, răspund, iată, următoarelor date codicologice: I. *Caseta rezumativă* (bibliografia de referinţă asupra manuscrisului respectiv); II. *Descrierea manuscrisului;* III. *Datarea, localizarea, copist / copişti*; IV. *Conţinutul*

Musicae Byzantinae", vol. IX, Iaşi, Centrul de Studii Bizantine, mai 2006, pp.10-11.

[1] Viorel Munteanu, *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova...*, pp.13-23.

https://biblioteca-digitala.ro

muzical-liturgic; V. *Lista autorilor consemnaţi* şi VI. *Elemente complementare* (însemnări marginale). Evident, datele cele mai dense au ca reper conţinutul muzical-liturgic al fiecărui manuscris. Într-o astfel de casetă sunt indexate, minuţios, cu semnele glasurilor / ehurilor, mărturiile şi ftoralele caracteristice acestora; un aspect, grafic deosebit pentru comentarii şi paralelisme teoretice şi intonaţionale de certă specialitate.

Pe parcursul celor două volume din *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova – secolele XI-XX* sunt încorporate şi câteva imagini ale unor biserici de mănăstiri precum Putna, Văratec, Roman, Voroneţ, Neamţ, Secu cât, mai ales, şi unele facsimile, cu notaţie muzicală cucuzeliană: cele 11 manuscrise aparţinând *Şcolii muzicale de la Mănăstirea Putna* (Ms.I-26 BCUME, f.5-r, p.65; P-I, f.2-r etc.); *Mănăstirea Dragomirna* (Ms.1886, f.2-r p.93), apoi cele mai multe, în număr covârşitor, manuscrisele în notaţie chrisantică (după 1814). Dintr-o astfel de categorie de codexuri se impun, ca număr, cele 62 de lucrări de la *Mănăstirea Neamţ* («cel mai bogat fond de manuscrise psaltice dintre cele mănăstireşti din Moldova») urmat de cele 34 de manuscrise de la *Arhiepiscopia Romanului*, apoi câte 13 de la *Mănăstirea Vorona* (Botoşani), *Fondul Psaltic al Arhivei Naţionale a Moldovei din Chişinău* şi cele 5 din biblioteca *Mănăstirii Secu* etc.

Evident, după observaţiile semnatarilor Vasile Vasile, Florin Bucescu şi Constantin Catrina, au existat, în timp, şi gesturi de înstrăinare abuzivă a unor codice importante pentru cultura muzicală românească veche. Se ştie, de pildă, că astfel de manuscrise „scrise de psalţi români" au fost semnalate în bibliotecile altor ţări – la Moscova, Sankt-Petersburg, Sofia, Leipzig, Insula Lesbos (Grecia), Copenhaga, Londra, Ianina, Mahera[1] (în Cipru), Viena[2] iar

[1] Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine...*, p.17.

[2] Nicu Moldoveanu, *Cercetări asupra manuscriselor în notaţie bizantină existente în Biblioteca Naţională din Viena. Manuscrise muzicale bizantine din România şi autori români*, în *BOR*, Bucureşti, nr.3-4, 1984, pp.238-245.

https://biblioteca-digitala.ro

relatările cercetătorilor din veacurile XIX-XXI, precum cele formulate de Emil Kalužniacki, A.I. Iaţimirskii, Anne E. Pennington, Marcu Beza, A. Jakovlević, K. Hadjiyakoumis, Dimitri Conomos, J.A. Raasted, Gheorghe Ciobanu, Titus Moisescu, Sebastian Barbu Bucur, Nicu Moldoveanu, Vasile Vasile, Gregorios Stathis ş.a., întăresc, desigur, cele menţionate de noi.

Pe de altă parte muzicologul Vasile Vasile observă că unele descrieri ale manuscriselor mai din urmă, au nevoie de „corectarea datelor incerte sau chiar eronate" etc. Ne este clar, desigur, că fiecare etapă de studiu şi catalogare îşi are reuşitele şi lipsurile ei. Aşa de pildă, aflăm de la Daniel Barbu, despre un *Stihirar* de la BCUI, ms.IV-39, „pe care şi-a scris numele, spre sfârşitul veacului, Callistos ieromonahul, dascăl de muzică"[1], dar care, căutându-l în cataloagele anterioare nu l-am putut identifica. Şi cred, desigur, că mai pot fi şi alte exemple. De aceea să nu opinăm, fără o anume reţinere, că în timp nu se vor descoperi încă unele manuscrise în aceleaşi locuri, pentru care semnatarii *Catalogului* de azi nu au avut încă bucuria de a le codifica „pe văzute". O viitoare *Addenda*, de pildă, cât şi un indice de nume, ar putea răspunde, presupun, încă unor neprevăzute scăpări din suma problemelor de codificare etc.

*

Chiar şi puţinele facsimile existente în *Catalogul* ieşean întăresc, totuşi, prin datele lor complementare, ecoul unor evenimente şi consemnări istorice ce ţin, mai ales, de viaţa şi personalităţile Bisericii noastre. Un exemplu: „La 15 în Maiu anul 1892, vineri oara 7 sara s-a mutat din această viaţă la Cereştile locaşuri Preasfinţia Sa Episcopul Eparhiei Romanului Melhisedec Ritorul şi Luminătoriul Bisericii ortodoxe..."[2]. Comparând însă cu cele înscrise în *Dicţionarul Teologilor Români* din 1996, vom constata că data decesului ierarhului de la Roman, cea care circulă şi în alte lucrări

[1] Daniel Barbu, *Manuscrise bizantine în colecţii din România*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1984, p.8 şi planşa XXVIII.
[2] *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova...*, p. 250.

https://biblioteca-digitala.ro

similare, are ca reper o altă zi şi anume: *16 mai 1892*[1] (subl.n.). Şi despre Ms.1886, cel de la Mănăstirea Dragomirna, mai trebuie cunoscută o anume consemnare, fără temei, redactată în anii din urmă. De pildă, în articolul *Mănăstirea Putna – leagăn al culturii muzicale medievale din Moldova*, publicat în *Univers Muzical* (Chişinău, nr. 6, 2007, pp.64-65) se scrie, negru pe alb, că numele lui Evstatie se află menţionat chiar pe ultimul rând al respectivului facsimil (p.65), ceea ce nu este adevărat. Coroborând şi cu alte manuscrise putnene (Ms.816 , f.36-v, de pildă)[2] se poate observa că numele copistului, Protopsaltul Evstatie, se află în afara textului liturgic, fie prin termenii «tou autou» („a aceluiaşi") sau mai clar: *Alu Monah Evstatie*.

Apreciem, de asemenea că, cu cât un astfel de catalog va avea încorporate în paginile sale mai multe facsimile, cu atât notele complementare şi problemele teoretice ne vor fi încă de mare folos.

*

Bibliografia generală, împreună cu *notele explicative* şi *caseta rezumativă* întăreşte, desigur, efortul şi câmpul de investigaţie documentară ale autorilor acestui *Catalog*, cu aplicaţie specială pentru muzicologia românească: volumul 1. Florin *Bucescu*, Constantin *Catrina*, Alexăndrel *Barnea*, Irina Zamfira *Dănilă* şi vol. 2. Vasile *Vasile*; alţi colaboratori: Carmen *Dura*, Georgiana *Gafiţa*, Alexandru *Budu*, Ilie *Danilov*, Ioachim *Ivanov*, Adrian *Sârbu*, Adriana *Vasile*.

Cred însă că bizantinologii români şi străini, cei care au lucrat în deceniile din urmă pentru muzica bizantină, nu trebuiesc uitaţi în nicio împrejurare. Îi am în vedere, desigur, pe I.D. Petrescu-Visarion, Grigore Panţiru, Anne E. Pennigton, Titus Moisescu, Gheorghe Ciobanu, Dimitri E. Conomos, Gheorghe C. Ionescu ş.a.

Prin cuvântul Preşedintelui de Onoare al Comisiei Grantului de la Universitatea ieşeană „George Enescu",

---

[1] Mircea Păcurariu, *Dicţionarul teologilor români*, Bucureşti, Edit. Univers Enciclopedic, 1996, pp.445-447.

[2] Titus Moisescu, *Muzica bizantină în spaţiul cultural religios*, Bucureşti, Edit. Muzicală, 1996, facsimil, p. 184.

https://biblioteca-digitala.ro

Preafericitul Părinte Patriarh dr. Daniel Ciobotea, s-a apreciat că reuşita acestui *Catalog* „... ar putea fi continuată, cu sprijinul Comisiei Teologice, Liturgice şi Didactice a Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române şi pentru alte regiuni istorice din ţara noastră cu bogate tradiţii în domeniu”[1].

Ne este clar, desigur, că o astfel de continuitate, la nivelul ţării, ne va putea aduce extraordinare rezultate în domeniul moştenirii spirituale a patrimoniului românesc. O astfel de acţionare ar îmbogăţi cu prisosinţă datele noastre istorice, de limbă şi literatură veche etc., etc.

Pentru un astfel de demers cred că trebuie întărită, în paralel, şi partea teoretică, de analiză, a muzicii existente în manuscrisele bizantine şi psaltice din teritoriul românesc. Din mulţimea de observaţii, semnalate în timp, merită să avem în vedere măcar ceea ce sublinia cu mulţi ani în urmă profesorul universitar dr. Victor Giuleanu (1914-2006): „... bizantinologia – *aprecia teoreticianul român* – a făcut prea puţin până acum, epuizându-şi energiile mai mult în direcţia aspectelor de documentaristică (arhivistică), lăsând în schimb deschise problemele esenţiale ale stilisticii unei arte în mare parte necunoscută nici specialiştilor, şi care nu s-a putut bucura de aportul creator al teoriei, precum *cantus planus*, în spatele căruia s-au aflat totdeauna exegezi şi tratate de valoare ce au împins lucrurile înainte”[2].

Având acum o imagine semnificativă asupra existenţei şi valorizării manuscriselor de muzică sacră din Moldova secolelor XI-XX, muzicienii noştri pot aborda cu mai mare succes demersurile lor pentru o cercetare muzicologică mult mai aplicată şi, cred, o perspectivă înnoitoare din mai multe puncte de vedere: creaţie, istoriografie, didactică şi interpretare.

---

[1] Viorel Munteanu, *Cultura fără credinţă nu se poate înălţa către cer*, în ,,Lumina de Duminică”, Săptămânal de spiritualitate şi atitudine creştină, Bucureşti, nr. 41, 17 oct. 2010, p.11.

[2] Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Bucureşti, Edit. Muzicală, 1981, p.33.

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIU

Muzicologul Octavian Lazăr Cosma a fost desemnat membru corespondent al Academiei Române

…este cea mai importantă, cea mai consecvent orientată personalitate în domeniul istoriografiei muzicale româneşti. Relativ recent s-a întreţinut cu Dumitru Avakian, critic muzical, pe parcursul unei discuţii lămuritoare asupra traiectoriei profesionale a domniei sale, un drum de mai bine de şase decenii de istorie personală, de istorie a muzicii, a culturii româneşti.

Photo: Mihai Cosma © 2011

D. Av. – După regretatul compozitor Ştefan Niculescu, după compozitorul Cornel Ţăranu, în a doua jumătate a secolului trecut, după George Enescu însuşi, în prima jumătate a secolului XX, sunteţi – în aceşti ani - unica personalitate a vieţii noastre muzicale invitată să-şi ocupe locul în înaltul for academic român. Este, să o recunoaştem, o supremă consacrare profesională.

O.L.C. – Şirul personalităţilor vieţii noastre muzicale care au făcut parte din Academia Română este mult mai mare şi se extinde pe o perioadă de mai bine de o sută de ani. Mă refer la folcloristul Theodor Burada în anii sfârşitului de secol XIX, apoi la etnomuzicologul Constantin Brăiloiu, la compozitorii Tiberiu

https://biblioteca-digitala.ro

Brediceanu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Georg Wilhelm Berger, Mihail Andricu, Sigismund Toduţă…; şi alţii…

D. Av. – V-aţi consacrat întreaga viaţă, întreaga activitate profesională, studiilor în domeniul istoriografiei muzicii româneşti. Care a fost motivaţia, temeiul acestei alegeri?

O.L.C. – Opţiunea mea s-a conturat limpede, din anii studenţiei, la Cluj. Nu a fost făcută fără o anume luptă interioară. Este o cale mai dificilă, încărcată de riscuri. Dacă m-aş fi înscris pe coordonatele muzicologiei universale, bunăoară, aveam mai multe surse de informare, mai multe materiale bibliografice, şanse superioare de a ajunge mai repede în atenţia unor editori.

D. Av. – Să spunem, şanse superioare de lansare. Totuşi, în cazul alegerii pe care aţi făcut-o cercetarea s-a bazat pe o documentare facută de dvs. înşivă. Documentarea şi elaborarea studiilor se constituie în nivele distincte.

O.L.C. – In anii studenţiei mele iniţiale, la Conservatorul din Cluj, în anii '50, am avut prilejul să iau contact cu literatura muzicologică românească. Am realizat că, deşi dispunem de o bogată literatură muzicală, de creaţii importante, acestea nu se reflectă în domeniul muzicologiei.

D. Av. – In ciuda vicisitudinilor perioadei postbelice, a teribilelor limitări ale „obsedantului deceniu", viaţa intelectuală, artistică, cea universitară a Clujului, se manifesta cu impresionantă vigoare.

O.L.C. – Am frecventat audiţii, conferinţe, ascultam opere, manifestări extrem de populare printre medici; manifestări ale Operei Române, concerte simfonice… ; activau muzicieni cu totul remarcabili. Il amintesc pe Antonin Ciolan, dirijorul expediat de la Iaşi la Cluj din motive politice; …se afla în pericol de a fi condamnat şi închis pentru activitatea sa de la Odessa, din timpul războiului. Dislocarea sa la Cluj a fost o adevărată binefacere. Cu autoritatea sa a dinamizat viaţa muzicală a oraşului. Eram din ce în ce mai interesat de literatura muzicală românească, de genul operei. Am parcurs la pian opera „Năpasta" de Sabin Drăgoi; la Opera Română avusese loc premiera; în 1952. Premiera

https://biblioteca-digitala.ro

bucureşteană a avut loc în anul 1928. Am elaborat un studiu de peste şaptezeci de pagini. Am avut îndrăzneala să-l prezint compozitorului. Sabin Drăgoi l-a citit, a adus observaţii care nu zdruncinau deloc studiul meu. Tot la Cluj am obţinut partitura operei Petru Rareş *de Caudella. Au urmat comunicări în sesiuni ştiinţifice. Am realizat cât de importantă este muzicologia în sprijinul creaţiei originale.*

D. Av. – Este perioada anilor ’50. O perioadă extrem de dificilă din punct de vedere politic; incclusiv din perspectiva instituţiilor culturale ale statului. Se manifesta o luptă surdă, uneori mascată, uneori deschisă, între tendinţa de deznaţionalizare, de anulare a valorilor identităţii naţionale şi, pe de altă parte, de salvare, de afirmare a acestor valori.

O.L.C. – Perioada era cumplită. Nimic nu era scutit cenzurii; orice titlu ce urma a fi scris, cântat, avea nevoie de aprobări pentru difuzare. In rândurile celor tineri, a studenţimii, atitudinea de rezistenţă era evidentă. Erau anii în care nici Enescu nu era cântat; nu prea se vorbea despre el, nu prea era cunoscut. Totuşi, printre tineri exista un cult pentru Enescu. Exista o atitudine de frondă faţă de ideologia dominantă. Audiţiile pe care le-am amintit, cele susţinute la Casa Universitarilor, la Clubul Medicinei, la Conservator, prezentau exclusiv creaţii care nu intraseră în circuit; manifestările erau privite de autorităţi cu o vădită suspiciune în privinţa substratului lor ideologic.

D. Av.– Era perioada de tristă amintire a realismului socialist.

Programatismul muzical, descriptivismul, realismul vulgar se bucurau de o promovare oficială deşănţată.

O.L.C. – Am avut şansa de a ajunge la studii la Leningrad. A existat un „examen de dosar”, cum se spunea atunci, şi un altul profesional, o importantă probă scrisă.

D. Av. – Era perioada în care mulţi tineri merituoşi, talentaţi, au studiat la Moscova şi la Leningrad; mă refer la compozitorii Tiberiu Olah, Anatol Vieru, la dirijorii Carol Litvin, Ludovic Bacs, la regizorul de operă Hero Lupescu; mai târziu, tot aici au studiat pianiştii Radu Lupu, Dan Grigore…

O.L.C. – Eu am fost trimis pentru specializare în regia de operă. La Moskova a urmat o nouă triere a tineretului

https://biblioteca-digitala.ro

studios care sosea din toate ţările socialiste. Mi-a fost comunicat faptul că locurile secţiei de regie de operă fuseseră anterior completate. Mi-am manifestat dorinţa firească de a reveni în ţară, pentru a-mi continua studiile la Cluj. Un „tovarăş" de la ambasada României a încuviinţat plecarea mea cu condiţia de a da o declaraţie scrisă conform căreia refuzam sa fac studiile în Uniunea Sovietică. In final a trebuit să accept să fac secţia de muzicologie la Leningrad. Direcţionarea profesională era similară celei de la Cluj. Dar la un nivel mai înalt. Au urmat cinci ani de studii aprofundate. Pe de altă parte, strânsoarea ideologică era dură. Era anul 1954! Rezoluţia de partid, cea a P.C.U.S., din anul 1948 privind condamnarea pentru deviaţionism ideologic, pentru formalism, modernism, a compozitorilor Şostakovici, Prokofiev, Haciaturian, spiritul acesteia nu dispăruse. Am trăit ulterior şi zorii perioadei de deschidere.

In mai multe rânduri am fost martorul unor prezentări susţinute la pian de Şostakovici însuşi; …celebra Simfonie a X-a, Simfonia a XI-a, *concertele pentru vioară, pentru pian*…; *Şostakovici explica, cânta… era absolut fantastic! Fiind acolo am avut acces la o bibliotecă extrem de bogată, am avut contacte cu muzicieni străini care veneau să concerteze. Inclusiv din România. George Georgescu, Constantin Silvestri se bucurau de o mare consideraţie. Nu pot uita… Glen Gould a cântat concertele de Bach; vizitând Conservatorul a cerut să i se permită a face un expozeu despre creaţia contemporană a timpului, despre Schoenberg, Alban Berg, Webern; explica şi exemplifica…*

D. Av. – Era sfârşitul anilor '50 !

O.L.C.– A fost o senzaţie! Un interes cu totul ieşit din comun.

Era perioada în care se reluau lucrările scenice ale lui Prokofiev. Am asistat la repetiţia generală a operei Război şi Pace. *Am avut şansa de a mă fi format într-un mediu profesional deosebit de prielnic.*

D. Av. – Cine v-a îndrumat în mod nemijlocit?

O.L.C. – L-am avut profesor pe celebrul muzicolog Mihail Druskin; de asemenea un redutabil pianist. Işi făcuse studiile în anii '30 în Germania. Era acuzat de formalism, era

https://biblioteca-digitala.ro

suspectat că propovăduieşte în rândul tinerilor idei contrare ideologiei oficiale. De comun acord am stabilit tema tezei mele finale, de absolvenţă, anume Oedipe *de George Enescu. A solicitat reducţia de pian a operei. Eram în anul 1957. Am obţinut de la Romeo Drăghici, mandatarul compozitorului, singurul exemplar al operei, pentru o perioadă de un an. Am ajuns la profesorul meu… A început să cânte la pian; …trei, patru pagini. S-a oprit şi a spus: „Cred că nu putem continua cu tema asta. Vom fi acuzaţi de modernism. Muzica este superbă. Este, totuşi, foarte nouă!".*

Nu reţin în care context anume, eu, ca ardelean, în septembrie 1958 mă aflam la Bucureşti. Am auzit că se putea intra la Operă, la repetiţia generală cu Oedipe. Aveam în suflet această muzică. Efectul a fost fantastic. Pentru prima oară l-am urmărit dirijând pe Constantin Silvestri. Dispunea de energia, de voinţa mobilizatoare, de forţa de convingere privind valoarea, originalitatea acestei muzici. Ce să mai spun de grupul soliştilor, cu Ohanesian în rolul titular?

D. Av. - Aţi revenit la Leningrad. Incepea anul universitar.

O.L.C. – Zilnic mergeam la un chioşc de ziare. Puteam găsi presa din ţară, România Liberă, Scânteia, Contemporanul…

Cumpăram zilnic ziarele, dornic de a cunoaşte reacţia la spectacolul cu premiera operei Oedipe. *Nu a existat nici o cronică muzicală. S-a aşternut o tăcere totală asupra acestui colosal eveniment. Peste o lună afişele Filarmonicii leningrădene anunţau un concert condus de Constantin Silvestri. Interesul publicului era enorm. In pauza concertului m-am prezentat în cabina lui Silvestri. A fost extrem de cordial. Avea o sticlă cu wisky de care nu se despărţea. L-am întrebat despre evenimentele care au urmat premierei cu* Oedipe. *A izbucnit cu un val de cuvinte grele la adresa conducerii de partid: „Analfabeţii! Lipsiţi de cultură! Aroganţii!" I-am înţeles decepţia. Spectacolul fusese suspendat. După o vreme Silvestri a ales calea libertăţii.*

D. Av. – Oedipe s-a reluat în ediţia următoare a Festivalului. Finalul fusese modificat. Atât textul libretului cât şi regia.

https://biblioteca-digitala.ro

O.L.C. – Altitudinea artistică la care conducea Silvestri nu a mai fost atinsă niciodată.

D. Av. – Dumneavoastră aţi revenit la Leningrad.

O.L.C. – A trebuit sa schimb tema iniţială a lucrării pentru examenul de licenţă. Nu m-am îndepărtat prea mult. Am optat pentru Creaţia de operă din România. *Pentru un tânăr ca mine a fost o temă foarte dificilă. A fost bine cotată şi, ulterior, a devenit o carte cu care în 1962 am luat Premiul Academiei Române. Imi aduc aminte, m-am întâlnit cu compozitorul, cu academicianul Mihail Jora; a ridicat bastonul şi a spus: „Tinere, ţi-am dat Premiul Academiei pentru cartea dumitale! Vezi ce faci de acum înainte!"*

D. Av. – O premoniţie? Un avertisment?

O.L.C. – Eram deja urnit pe direcţia muzicii româneşti. Am decis să n-o părasesc niciodată.

D. Av. – Opera românească, Oedip-ul enescian, a urmat Hronicul muzicii româneşti, lucrare amplă, în nouă volume…; erau anii '70…

O.L.C. – A fost o muncă de cercetare, de documentare, extinsă în timp; …partituri, biblioteci, documente, literatură muzicologică preexistentă; am dobândit o viziune asupra stadiului exact al cercetării. Am identificat o serie de zone neparcurse. Exista cartea lui Posluşnicu, contribuţia lui Ghircoiaşu, existau studiile lui Breazu. Lipsea însă o realizare coerentă, lispeau elementele de sinteză, viziunea ce nu elimina amănuntele, documentele. Tot ceea ce am scris se bazează pe o cercetare personală dar şi pe cunoaşterea temeinică a tot ce se făcuse până atunci.

D. Av. – Care a fost, totuşi, cercetarea care v-a fost cea mai apropiată sufleteşte. Pentru cei de astăzi, pentru cei tineri ar fi foarte interesant de ştiut acest lucru.

O.L.C. – E greu de spus. Când ai mai mulţi copii, pe toţi îi iubeşti în egală măsură. Trebuie să mărturisesc că am avut satisfacţii enorme sesizând elemente inedite în diferitele partituri. Mă refer, bunăoară, la revelaţia motivelor conducătoare din Oedipe; le-am identificat; sunt douăzeci şi şapte. Şi astăzi cred că poate fi alăturat încă unul. Am fost captivat de opera Hamlet *de Pascal Bentoiu, de primele zece simfonii ale lui Georg Wilhelm Berger. Am scris cele nouă*

https://biblioteca-digitala.ro

volume din Hronic… *în fapt istoria muzicii româneşti până în 1920. Există acolo o bogăţie inestimabilă de referinţe, de gânduri, menţiuni asupra tuturor compozitorilor; n-am mers pe analiza vârfurilor. Piscurile le-am atins. Dar până să ajungi la aceste piscuri există zone care te conduc spre acele altitudini. Nu puteam să nu semnalez tot ceea ce exista. Astfel am ajuns până în anul 1920, inclusiv la creaţia lui George Enescu. Am analizat şi* Poema română…

D. Av. - …lucrare de tinereţe care se termină cu Imnul regal.

O.L.C. - …înainte ca un autor de Capodopere enesciene *să-şi fi tipărit volumul în care această lucrare nu e prezentată.*

D. Av. – Poate că autorul în cauză nu a considerat-o a fi capodoperă; în vreme ce dumneavoastră aţi analizat inclusiv teritoriile dintre piscuri.

O.L.C. – Consider că în Poema română *in nuce se află datele stilistice enesciene. Lucrarea este eterogenă din punct de vedere stilistic; nu e foarte unitară. Dar acolo se găseşte totul; …care apoi va fi dezvoltat.*

D. Av. – De ce v-aţi oprit la anul 1920? Lucrarea putea fi continuată…; au existat determinări conjuncturale?

O.L.C. - Unii mi-au reproşat că dispun de un singur titlu! In ciuda vastităţii lucrării. Mi-am continuat însă munca de documentare în sălile bibliotecii Academiei…; actualmente dispun de cincizeci de caiete a câte patru sute de pagini, cu elemente bibliografice asupra muzicii româneşti…; în mod sigur nu voi apuca să le public pe toate. Dar dispun de un teritoriu, de o documentare care nu suferă comparaţie.

D. Av. – Să revenim în zilele noastre… Cum apreciaţi destinul muzicii româneşti în contextul actual al globalizării, când atâtea aspecte particulare sunt nivelate, când atâtea identităţi sunt distruse?

O.C.L. – De multă vreme încerc un sentiment al frustrării. Asistăm la un fenomen deplorabil. Generaţiile de astăzi nu îşi cunosc predecesorii, valorile trecutului. Muzicienii interpreţi, conducătorii instituţiilor muzicale nu ştiu cine a fost – spre exemplu – Cuclin, Filip Lazăr… Enescu este bine cunoscut datorită Festivalului. Este total insuficient. Se ajunge

https://biblioteca-digitala.ro

la limitarea fenomenului componistic românesc observat doar prin prisma ultimelor decenii. In plus, compozitorii generaţiilor anterioare, cei ai generaţiei enesciene şi post-enesciene au luptat pentru afirmarea unei identităţi româneşti; mergând sau nu pe folclor. Necunoscând aceste aspecte, apelând la tehnici componistice cu totul noi, au fost uitate contribuţiile anterioare. Elementul etnic este neglijat. Il reperăm acceidental, ici – colo, în partiturile unor compozitori de astăzi. Astăzi Enescu ne apare a fi un liant, un factor de coagulare peste generaţii. Dar sunt voci care chiar în privinţa lui Enescu emit consideraţii dubitative.

D. Av. – Este un fenomen general. Il găsim şi în literatură, în poezie, şi în artele plastice. Lipsa de cultură, de responsabilitate, egocentrismul agresiv proliferează. Generaţiile noi sunt în mod firesc contestatare ale trecutului. Unii consideră că pot construi în acest fel. Că se pot găsi mai bine pe sine! Prin opoziţie. Pubertatea virulentă se manifestă şi în cultură. Pe de altă parte, în muzica secolului XX, la noi, există valori de importantă reprezentare internaţională; altele au o reprezentare mai restrânsă. Imi apare firesc ca valorile cu totul originale să fie promovate prioritar, atunci când dispun de datele unei identităţi spirituale, naţionale.

O.L.C. – Există în componistica românească valori mari care nu sunt cunoscute. Continui să afirm că, bunăoară, Gheorghe Dima este un mare autor de lieduri, de literatură corală. Nu trebuie să-l analizăm prin prisma gustului actual. Trebuie înţeles în coordonatele epocii în care a trăit. Mai apoi, Requiemul *lui Marţian Negrea e o capodoperă. Dintre cele douăzeci de simfonii ale lui Cuclin în repertoriul actual nu mai există nimic. Simfonia a 2-a de Castaldi,* Eroul fără glorie*, este o lucrare modernă observată în primul deceniu al secolului XX, o lucrare de amplă respiraţie.*

D. Av. – Unele valori sunt mai accesibile, îşi manifestă forţa de comunicare în baza sporitei accesibilităţi vis-à-vis de un public mai larg, altele dinpotrivă necesită o sondare a universului interior, de natură spirituală…; se adresează unui public mai restrâns. Prin aceasta nu sunt mai puţin româneşti. Circulaţia actuală a valorilor muzicale poate fi

https://biblioteca-digitala.ro

comparată cu o piaţă a valorilor vandabile. Există valori dubioase care se vând şi valori autentice necunoscute.

O.L.C. – Aşa este. Pentru a fi promovate, vândute, cum spuneţi, aceste valori trebuiesc ştiute. Privite astfel nu pot accepta că simfoniile lui Bentoiu ar fi mai puţin valoroase; sau cele ale lui Wilhelm Berger…

D. Av. – Există şi excepţii. Concertul pentru vioară al lui Berger a fost cântat recent, la Atheneu, sub bagheta lui Horia Andreescu, cu participarea solistică a violonistei Jenny Abel. O muzică de mare introspecţie. Pare a fi atemporală.

O.L.C. – In a doua jumătate a secolului XX, la noi, sunt valori componistice importante; …Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah…

D.Av. - …şi Aurel Stroe, şi Myriam Marbe, şi Anatol Vieru…

O.L.C. - …dar este şi Adrian Raţiu pe care pare că l-am uitat; sau Dan Constantinescu...

D. Av. – Şi totuşi viaţa merge înainte. Aţi dedicat monografii ample principalelor instituţii muzicale ale ţării. Apar noi valori componistice. Unele autentice. Unele marcate de însemnele identităţii naţionale. Unele vor rezista procesului de nivelare al globalizării. Şi, poate, va exista un cercetător pasionat care li se va dedica observând atât piscurile cât şi teritoriile intermediare.

Interviu luat de Dumitru Avakian
pentru revista “România literară”

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Muzicieni români în texte și documente (XVII)
Fondul George Enescu

Viorel Cosma

Schiță de Livia Piso

https://biblioteca-digitala.ro

După 130 de ani de la nașterea lui George Enescu (1881), puține documente inedite mai apar asupra vieții și operei marelui nostru muzician. Grupajul de față încearcă să completeze, mai ales perioada anilor 1915-1931, când maestrul a revenit mai des în patrie, concertând la Iași .

Cel mai vechi document datează din 5 februarie 1870, fiind scris – cu litere chirilice – de către „*Iconomul Enescu*", bunicul compozitorului după tată, preotul *Gheorghe Enescu*. Diacon între anii 1846-1861 și apoi preot între anii 1861-1898 la biserica din Zvorișstea, jud. Dorohoi, Gheorghe Enescu solicită aprobarea protoieriei pentru căsătoria unor tineri (Ilie Hermetic cu Maria Morariu) care au îndeplinit toate formele legale necesare „celebrării tainei cununiei religioase". *Parafa* din 1843 și *semnătura* autografă a preotului Gheorghe Enescu au rămas necunoscute până astăzi, acesta fiind *unicul* document provenit de la cei mai îndepărtați strămoși ai compozitorului.

Un set de cereri pentru obținerea sălii Teatrului Național din Iași (1915, 1917) confirmă activitatea concertistică a lui George Enescu din perioada primului război mondial. Dacă primul document provine de la Agenția Teatrală *Thalia* (3 recitaluri), cel de-al doilea pare că aparține pianistului Nicolae Caravia, acompaniatorul maestrului în spitalele de răniți și recitalurile de binefacere. Toate aceste manifestări artistice *nu* figurează în *Cronologia Enescu*, elaborată de Nicolae Missir (1964). O cerere a Rectorului Universității din Iași, adresată Senatului universtar, confirmă „câteva audiții de muzică de cameră" ale lui George Enescu (câte una pe săptămână în 1931). Printre membrii înaltului for științific care a și dat avizul pozitiv se remarcă semnăturile lui A. Philippide și Dr. Paul Bujor, ambii savanți devenind apoi membri ai Academiei Române.

Împlinirea celor 50 de ani ai lui George Enescu (1931) a consființit dorința unanimă a profesorilor de acordare a titlului de „rector onorific pe viață" a maestrului, atribuirea denumirii Academiei de Muzică și Artă Dramatică din Iași a numelui „*George Enescu*" și dezvelirea bustului muzicianului, realizat de sculptorul Richard Hette (19 noiembrie 1931), în holul instituției de învățământ artistic superior. O fotografie a

https://biblioteca-digitala.ro

sculpturii, cu dedicația autografă a lui George Enescu către directorul Radu Constantinescu, completează întregul set de documente. De remarcat faptul că sculptorul era fiul dascălului de vioară al lui Eduard Caudella, violonistul francez Paul Hette, adus în Moldova de marele logofăt Costăchel Sturdza.

Două adrese oficiale ale *Académie des Beaux Arts* din Paris, confirmă alegerea de membru corespondent a lui George Enescu (în urma decesului compozitorului rus Cesar Cui -1929) și a muzicologului și compozitorului ungur Lazló Lajtha (în urma morții lui George Enescu – 1955). Primul document poartă semnătura autografă a secretarului permanent al Academiei, organistul și compozitorul Charles – Marie Widor, iar al doilea, consemnează bucuria lui Florent Schmidt pentru numirea „în unanimitate" a muzicianului maghiar în prestigiosul Institut francez.

Ultimul document ascunde un act de importanță majoră în cercetarea personală a vieții lui George Enescu : aprobarea editorului francez de a reproduce în limba română pasaje întregi din *Amintirile* maestrului român în presa noastră, în premieră, după o convorbire telefonică cu Bernard Gavoty în 1955 ! Editorul Flammarion a fost de acord să traduc apoi în românește *întregul* volum, fapt care i l-am transmis imediat după primirea exemplarului, muzeografului Romeo Drăghici. Spre surprinderea mea, după deschiderea Muzeului *George Enescu* de la București (1958), reprezentantul juridic în România al maestrului (R. Drăghici) mi-a comunicat că doar versiunea sa a primit acceptul tipăririi la centenarul nașterii muzicianului în țara noastră. Așa s-a încheiat „istoria" publicării volumului *Les souvenirs de Georges Enescu* în limba română, sub semnătura „prietenului" Romeo Drăghici și a poetului / violonist Nicolae Bilciurescu, cu regretabilele omisiuni impuse de cenzura comunistă (1982). Traducerile ulterioare (Iosif Constantin Drăgan, 1982 și 1988 ; Elena Bulai, 2005, ed. bilingvă) au revenit la textul original, complet.

Corpusul de documente se păstrează în prezent în Arhivele Statului din Iași și în colecția subsemnatului.

https://biblioteca-digitala.ro

Manuscrisul autograf al lui Gheorghe Enescu (1870) mi-a fost donat în 1955 de către preotul Dumitru Furtună din Dorohoi .

***

1870 Fevruarie 5. Act chirilic scris și subscris de preotul Gheorghie Enescu, bunicul după tată al artistului.

Pecetea parohiei Zvoriștea, Raion Dorohoi, unde s-a născut și a trăit Costachi Enescu, tatăl artistului.

act com[unicat] de prof. pens[ionar] D. Furtună – Dorohoi

Dăruit dlui
Viorel Cosma

București – 1955 Iulie 25

Facsimil

Sub nr. 329 s-au dat voe
Nr. 295
O(no)rabilei Protoierii a jud. Dorohoiului
parohia Bis. din Com. Zvoriștea

Tînărul Ilie în etate de 21 ani fiul răposatului Theodor Hermetic cu tînara Maria în etate de 20 ani fiica răposatului Vasile Morariu vroind a se căsători au îndeplinit formalitățile prescrise de lege civilă după cum dovedește certificatul primăriei acestei comuni cu Nr. 329 cu care numiții înfățișîndu-se la suptscrisul au cerut celebrarea căsătoriei religioase și pe co(n)siderența între numiții nu există cazuri oprite însoțirilor cu supunere aduc la cunoștință onorabilii protoerii și o rog a mi da învoire spre a putea celebra taina cununiei religioase

1870 februarie 5
Enescu Iconom

***

https://biblioteca-digitala.ro

Agenția Teatrală Thalia
Iași
Th. P. Maximovici
Se închiriază sala pentru serile cerute cu 300 lei seral, sub rezerva aprobării Consiliului de A-diție

M. Sadoveanu

Nr 238
9/IX 1915

Domnule Director

Vă rog bine voiți a dispune să se reție serile de Marți 15 și Vineri 18 Decembrie 1915 și Mercuri 20 Ianuar 1916 în care seri va concerta violonistul Gh. Enescu , rugându-vă în acelaș timp a ne fixa și prețul închirierei seral;
Primiți vă rog stima ce vă păstrez.

Th. Maximovici

Domniei Sale
Domnului Director al Teatrului Național
Iași
Arhivele Statului Iași, fond Teatrul Național, dosar 317, fila 32

***

Nr. 36 19/IV/917
Se aprobă pentru Vineri 28 aprilie cu cheltuielile strict obicinuite
(ss.indescifrabil)

Domnule Director General,

Subscrișii George Enescu și Nicu Caravia vă rugăm să binevoiți a dispune să ni se cedeze sala Teatrului Național pentru după ameaza zilei de 2 mai 1917 când va avea loc Concertul ce-l dăm pentru Spitalul de Convalescenți „Regina Maria”

https://biblioteca-digitala.ro

Primiți vă rugăm Domnule Director, asigurarea deosebitei stime

(ss) George Enescu
Nicu Caravia

Domniei Sale
Domnului Director General al Teatrelor
Arhivele Statului Iași fondul Teatrului Național, dosar 341, fila 4

***

fila 222

Proces Verbal

Anul 1918 luna Noiemvrie în douăzeci și opt zile

Subsemnații profesori ai Conservatorului de muzică și artă dramatică din Iași, ținând seama de marile servicii aduse pe tărâmulul muzical de George Enescu, marele artist violonist și compozitor, am hotărât a-i decerna titlul de profesor onorific al școlii noastre.

Timp de doi ani, cât a durat campania pentru realizarea idealului nostru național, Enescu, și-a dat toata osteneala pentru a alina cu arcușul său fermecător suferințele și durerile celor care se jertfiseră pe front; timp de doi ani, in contact vecinic cu profesorii și elevii școlii noastre, cu care a organizat orchestra, care a dat acele minunate concerte simfonice a căror folos material a vindecat rănile [indescifrabil] ale vitejilor noștrii, fără să mai vorbim de folosul material, care așa de minunat a alinat suferințele sufletești ; a încurajat și îndrumat pe cei mai buni dintre elevii școlii noastre de la clasele instrumentale, a conlucrat ca un bun camarad cu mulți dintre noi pentru reușita așa de strălucită a acelor concerte. S'a interesat de aproape de mersul școlii, s'a putut convinge prin el însuși de activitatea acestei instituțiuni. Pentru întreaga sa activitate precum și pentru interesul pe care ni l'a arătat, noi, profesorii Conservatorului, am hotărât a-i decerne titlul de profesor onorific al Școlii.

Drept care am încheiat prezentul Proces Verbal.

Director, Al. Aurescu

https://biblioteca-digitala.ro

Al. Zirra	Aspasia Sion Burada
Nicolae Theodorescu	Ant. Cirillo
Ilie Sibianu	E. Mezetti
I. Vasilescu	M. Codreanu
Gh. Ionescu	A. Ciolan
Mihai Barbu	Dragomir
N. Enciulescu	Secretar Th. Dima

***

UNIVERSITATEA DIN IAȘI
Eșit la 17 Decembrie 1931
ÎNREGISTRAT LA Nr. 191

Dl. Gh. Enescu manifestând dorința de a da câte va audițiuni de muzică de Cameră în Aula Universitații în scop de binefacere. Subscrisul roagă pe Dnii membri ai Senatului universitar sa binevoiasca a'l autoriza sa pună aula la dispoziția Dsale cate o sară pe saptămană, dacă admit aceasta.

Rector M. Cantacuzino
Pentru
D. A..[indescifrabil]
Sînt pentru,
P.Bujor
A. Philippide

***

Domnule Director ,

Subsemnatul Richard P. Hette artist, sculptor, domiciliat în acest oraș Str. Sărărie 63, fiind informat că Direcția Academiei Muzicale din Iași intenționează ridicarea unui bust în bronz marelui nostru George Enescu, cu onoare vă rog să bine voiți a-mi încredința mie realizarea acestei opere, asigurându-vă de reușita deplină atât artistică cât și a asemănărei. Totodată vă aduc la cunoștință că această lucrare o pot face în termen cât mai scrut și cu un preț foarte convenabil.

https://biblioteca-digitala.ro

Primiți vă rog, Domnule Director, asigurarea distinsei mele considerațiuni.

16 Septembrie 1931 Iași
Richard P. Hette
Dsale
Domnului Director al Academiei de Muzică și Artă Dramatică
-Iași-
Arhivele Statului Iași Conservatorul…. 8/1931, fila 570

***

102.=
23 Noembrie /931 I.=

Domnule MINISTRU,

Joi 19 Noembrie c. s-a inaugurat cu deosebit fast în sala de concerte a Academiei noastre, bustul ilustrului și iubitului nostru MESTRU(sic!) GEORGE ENESCU, în semn de omagiu, adus de școala noastră Maestrului, cu ocazia împlinirei celor 50 de ani.=

Cu acea ocazie Maestrul Enescu a fost aclamat Rector de onoare pe viață. În acelaș timp propunându-se de către rector ca de azi înainte școala noastră să se numească: ACADEMIA de MUZICA și ARTA DRAMATICA „GEORGE ENESCU" azistența compusă din notabilitățile orașului, corpul profesoral și studenții academiei au aclamat cu entuziasm propunerea făcută.

În consecință venim a vă ruga, DOMNULE MINISTRU, să binevoiți a încuviința după formele cerute de legi, ca școala noastră să poarte de azi înainte titulatura oficială de „ACADEMIA de MUZICĂ și ARTA DRAMATICĂ "GEORGE ENESCU" .

Primiți vă rog DOMNULE MINISTRU expresiunea respectuoasei noastre gratitudini.

Conservatorul … 9/1931 , fila 392

https://biblioteca-digitala.ro

***

INSTITUT DE FRANCE
ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Paris le 18 mai 1929

Le Secrétaire perpétual de l'Académie
À Monsieur Georges Enesco.
Monsieur,

J'ai l'honneur de vous informer que l'Académie des Beaux Arts, dans sa seace de ce jour, vous a élu correspond faut pour la section de Composition Musicale, en remplecement de M. César Cui, décedé.

Veuillez agrer, Monsieur, avec ma cordiale felicitations, l'assourance de mes sentiments de haute estime.

Widor

***

INSTITUT DE FRANCE
ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
Paris, le 29 septembre 1955

La section de composition musicale se réunira le mercredi 5 octobre 1955, à 15 h. 00.

- Présentation d'un compositeur de musique en vue de remplir la place de correspondant vacante dans la section de composition musicale par suite du décès de M. Georges Enesco.

A l'unanimité a été nommé
Lazlo Lajtha

Très heureux de ce beau résultat. Affectueusemment

Florent Schmidt
5 octobre 1955

***

LIBRAIRIE ERNEST FLAMMARION
26, RUE RACINE
PARIS VI
TÉL. ODÉON 94-10

FLAMMARION
13.X.55 =PARIS 25=

https://biblioteca-digitala.ro

Monsieur le Professeur Viorel Cosma
Str. Carol Davilla 111,
Bucarest Roumaine

LIBRAIRIE ERNEST FLAMMARION
Paris, 11 Octobre 1955

26, RUE RACIN
Monsieur le Professeur V. Cosma
Str. Carol Davilla 111,
Bucarest, Roumanie.

PARIS VI
TÉL. ODÉON 94-10

Monsieur,

Nous avons bien reçu votre lettre du 27 Septembre et vous autorisons bien volontiers à reproduire quelques citations de l'ouvrage "Souvenirs de Georges Enesco".

Vous pouvez, d'autre part, adresser au siège de notre Maison la correspondence destine à M. Bernard GAVOTY et qui lui sera transmise aussitôt.

Notre service commercial répond directement au troisième point de votre lettre qui le concerne.

En Vous remerciant de vos aimables felicitations auxquelles nous sommes très sensible, nous vous prions d'agréer, Monsieur, l'expression de notre considération très distinguee.

Flammarion

https://biblioteca-digitala.ro

Festivalul Internaţional George Enescu Ediţia a XX-a

Câteva reflecţii pe marginea Festivalului Enescu 2011

Corneliu Dan Georgescu

Voi începe prin a prelua, adaptând, declarația lui Bentoiu din prefața cărții sale „Capodopere enesciene“: *eu nu sunt critic muzical, ci compozitor*. Este vorba nu numai de subiectivismul inerent compozitorului - ceea ce nu l-a împiedicat pe compozitorul Bentoiu să scrie o asemenea carte, pe care eu cel puțin, o citesc și recitesc de mulți ani, găsind permanent idei noi - ci, în cazul meu, și de alți factori. Cele peste două decenii trăite în Germania m-au îndepărtat în oarecare măsură de cotidianul românesc. Dar următorii cinci ani m-au apropiat din nou, deci nu aș spune că sunt străin de mișcările importante de idei de la București - nu numai prin participarea la festivaluri bucureștene, ci și prin contactul permanent cu colegii. Dealtfel, poate este chiar mai bine uneori "să treci cu vederea câțiva copaci pentru a vedea pădurea"… Sper deci să nu se aștepte de la mine o cronică amănunțită a acestui festival - pentru asta există critici muzicali avizați. Ce pot eu oferi sunt impresii disparate și reflecții pe această temă ca și unele informații referitoare la manifestări similare din Germania.

https://biblioteca-digitala.ro

Am luat parte la Festivalul Enescu 2011 timp de numai două săptamâni (a fost totuși cel mai lung sejour românesc al meu după 1987) și am fost mai la toate concertele din această perioadă, ca și la simpozionul respectiv ("George Enescu. De la cunoaștere la recunoaștere", organizat între 7-11 septembrie de către UCMR, Academia Română și Universitatea de Muzică, coordonator Mihai Cosma). A fost, fără discuție, un festival grandios – ca întindere în timp (1-25 septembrie), consecvență (bi-anual, ajuns la cea de 20-a ediție), structură (concerte, concurs, simpozion), ofertă (mai multe concerte pe zi, atât în București cât și la Arad, Cluj, Craiova, Iași, Sibiu, Timișoara, Târgu Mureș, Bușteni), repertoriu (muzică clasică și modernă, dar și alte genuri), participare (orchestre și interpreți din multe centre europene, desigur pe lângă București: Londra, Paris, Berlin, Roma, Viena, Amsterdamm, Ierusalim, Haga, Petrograd, Budapesta, Salzburg etc.) sau finanțare (desigur considerabilă. Aici ar exista însă și alte considerente… se afirmă că doar cu o parte din onorariul pe care l-ar fi încasat Daniel Barenboim pentru unul dintre concertele sale din acest festival, s-ar fi putut organiza întreaga *Săptămână Internațională a Muzicii Noi* în conditii onorabile. Nu sunt în măsură să apreciez corectitudinea acestei idei, dar – presupunând că ar fi adevărată doar în proporție de 20% - înca ar trebui să dea de gândit. Mai ales că am fost de față la concertele lui Barenboim, care este o mare personalitate, dar ca dirijor și interpret nu mai este cel ce era acum zece ani ani.)

Dar toată toamna 2011 a fost bogată în manifestări dedicate lui Enescu.

Între 11-21 octombrie 2011 a avut loc în Berlin „III. Berliner Enescu-Tage. Enescu und seine Zeitgenossen“, organizat bi-anual, în 2011 de diferite instituții: Ambasada română din Germania, Institutul Cultural Român "Titu Maiorescu" din Berlin (ICR), Enescu-International-Society, Deutsch-Rumänisches Forum (DRF), Universität der Künste Berlin (UdK) etc. între altele și Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis Kirche, care a oferit locul pentru concerte: sala bisericii, o sală

https://biblioteca-digitala.ro

impresionantă, central plasată și bine vizitată de public, dar cu un ecou ce a prilejuit unele dificultăți interpetilor, mai ales de sincronizare. A fost prezentă muzica lui George Enescu (Cvintetul cu pian op. 29 în la minor și Octuorul op.7) și a lui Béla Bartók (Sonata pentru două piane și percuție Sz 110), ca și piese de Gabriel Fauré, Claude Debussy, Zoltán Kodály. *De menționat absența totală din program a muzicii românești contemporane, desigur cu excepția lui Enescu*. Alături de participarea inimosului Cătălin Ilea și a altor câtorva interpeți, activi de câte ori este vorba de Enescu în Berlin, de menționat performanțele lui Jeremy Menuhin, pianist cu renume internațional, care atrage automat publicul și Cristian Niculescu, un foarte talentat muzician, care se luptă de mulți ani pentru a se afirma în Berlin (Niculescu are în prezent un studio propriu în acest oraș, studio în care oferă continuu un program cultural divers și, dacă nu mă înșel, este cel care a susținut partida pianului ori de cate ori au fost executate în Berlin Trio-ul ca și Cvintetul cu pian de Enescu.) Deci în Berlin nu a fost vorba de un festival Enescu, ci doar de "zile Enescu" (de ce ?), zile ce nu au cuprins muzică românească nouă (de ce ?), ci numai piese de contemporani ai lui Enescu și Bartók, din Franta și Ungaria. Sala a fost plină, ecoul a îmbogățit, în general plăcut, sunetul, dar o manifestare reprezentativă a muzicii românești contemporane nu s-ar putea pretinde că a fost. Mai precis, de fapt a fost vorba de o manifestare mixta în cadrul anului Bartók-Enescu, așa cum au mai fost multe în Germania.

Între 16 octombrie și 13 noiembrie 2011 a avut loc, ca în fiecare an, „Enescu-Festival Heidelberg/Mannheim“ (din nou un micro-festival Bartók-Enescu), organizat de institutul „Alexandru Ioan-Cuza. Gesellschaft für Literatur, Musik und Kunst e.V. Heidelberg“ condus de Iosif Herlo (www.cuza.de – j.herlo@gmx.de), în colaborare cu ICR-Berlin și orașul Heidelberg. Au avut loc în total patru concerte. Enescu a fost reprezentat prin "Choral" și "Nocturna" pentru violoncel și pian (transcripții), Suita "Impresii din copilărie" pentru vioară și pian op. 28, ca și prin motive din rapsodii, care – alături de alte surse (Paul McC artney, John Lennon, Duke Ellington, Harry

https://biblioteca-digitala.ro

Belafonte) – au fost prelucrate în concertul ansamblului "Proms- Jazz & Classic". Alți compozitori cântați au fost: Corelli, Mozart, Schubert, Bach, Dvorak, Ravel, Bartók, Violeta Dinescu și Corneliu Dan Georgescu (ultimii trei ca urmare a unui turneu organizat de mine în trei orașe germane, cu un program dedicat explicit anului Bartók-Enescu; interpretarea piesei "Impresii din copilărie de Enescu", singura piesă reprezentativă a lui Enescu, se înscrie pe această linie). Ca în fiecare an, acest micro-festival își datorează existența perseverenței neobosite a lui Iosif Herlo (care – fără a fi muzician - încearcă în fiecare an să obțină o finanțare serioasă din partea ICR pentru un festival muzical, dar o face "fie prea devreme, fie prea tarziu" – cel puțin așa i se explica refuzurile; într-adevar "omul sfințește locul", dar nu poate face minuni) apoi trio-ului "Contraste", care acceptă să cânte pe gratis, ca și duo-ului Adriana Porțeanu, vioară și Doina Grigore, pian – toți interpreți de mare clasă, care ar face cinste oricărui festival normal finanțat. Cât trăia Aurel Stroe, era un loc de întâlnire între noi - trio-ul Contraste, el, Violeta Dinescu și cu mine. Un festival Enescu în care se cântă atât de puțin Enescu (trei piese, între care două nereprezentative) nu poate fi privit decât ca un semn pur simbolic al unei "încapățânări resemnate" de a nu lăsa să se uite numele Enescu ("*Încapățânărea resemnată*" este deviza mea principală... enunțată cred prima oara ca reacție-răspuns într-un dialog foarte pesimist cu bunul meu prieten Octavian Nemescu, discuție în care totul ne părea lipsit de sens, și imaginată ca singura strategie posibilă în condițiile unei indiferențe generale, strategie care să asigure cel puțin un echilibru psihic minim compozitorilor și organizatorilor. Deoarece și sălile sunt aproape goale la asemenea manifestări... iar dificultățile de ordin organizatoric sunt disproporționate față de rezultate).

În fine, între 18-21 noiembrie 2011 a avut loc la Oldenburg simpozionul anual de muzicologie, în acest an intitulat “Zwischen Zeiten und Welten. Leben und Werk von Bartók und Enescu. In memoriam Lory Wallfisch” (Lory Wallfisch, pianistă celebră, decedată la 18 septembrie 2011,

https://biblioteca-digitala.ro

are merite excepționale în propagarea lui Enescu în SUA), organizat de Violeta Dinescu și Roberto Reale de la universitatea Carl von Ossietzky din Oldenburg, Fakultät III. Sprach- und Kulturwisschenaften *(*www.uni-oldenburg.de*)* în colaborare cu „Hanse. Wissenschaftkolleg. Institute for Advanced Study“ din Delmenhorst (www.h-w-k.de) , care a oferit și clădirea, utilajul tehnic ca și finanțarea cazării oaspeților. Alți colaboratori: Oldenburgische Landesbank, EWE Stiftung și ICR-Berlin. Simpozionul a fost precedat și succedat de concerte cu program Bartók, Liszt, Bach și Enescu. Pianistul și muzicologul Tibor Szász (http://tiborszasz.de/en) a cântat Sonata Nr. 1 în fa diez minor op. 24 Nr. 1 de Enescu și Sonata în si minor de Liszt, respectiv cvartetul Veltapane a executat Cvartetul nr. 2 op. 17 în sol major de Bartók (1915-17) și cvartetul nr. 2 op.22 în sol major de Enescu (1950-53), iar violoniștii Lev Gelbard și Sherban Lupu (www.sherbanlupu.com) - Ciaconna din Partita Nr. 2 în re minor BWV 1004 de Bach, respectiv piese de vioară solo de Enescu: prima parte din Impresiile din copilărie (1940), Sarabanda (1910), Fantaisie concertante (op. posthum) și Airs dans le genre roumain (1925) . De remarcat interpretarea lucidă a Sonatei 1-a de Enescu de către Tibor Szász ca și fascinanta rezonanță a lui Sherban Lupu cu stilul lăutaresc enescian; el are de asemeni mari merite în desoperirea și interpretarea unor partituri enesciene necunoscute pentru vioară. À propos Franz Liszt: 2011 este și un "an Liszt" - 200 de ani de la naștere - un an cu numeroase manifestări internaționale; la simpozionul internațional de la Heidelberg din iunie 2011, organizat de Dorothea Redepenning de la Universitatea Ruperto Carola din localitate (http://www.uni-heidelberg.de/universitaet/), a participat și Valentina Sandu-Dediu cu o comunicare despre rapsodiile lisztiene și enesciene.)

Simpozionul anual la universitatea din Oldenburg - inițiat în 2006 de Violeta Dinescu - a devenit o manifestare tradițională stabilă, care atrage din ce în ce mai mulți interesați de cultura românească din Germania (În 2011: profesorii, compozitorii și interpreții Michael Heinemann din Dresda, Eva-Maria Houben din Dortmund, Otfried Nies din

https://biblioteca-digitala.ro

Kassel, Steffen Schmidt din Zürich, Wolfgang-Andreas Schultz din Hamburg, John Sorensen din New-York, Tibor Szász din Freiburg), alături de tinerii Bei Peng, Vincent Rastädter, Martin Kowalewski și Roberto Reale (ultimii trei prezenți și la simpozionul din septembrie de la București). Oaspetii români au fost Liliana-Isabela Apostu-Haider, Ruxandra Arzoiu, Mihai Cosma, Clemansa Liliana Firca, Gheorghe Firca, Laura Manolache, Georgiana Mirică, Speranța Rădulescu, Raluca Știrbăț, Valentin Timaru. Temele celorlalți ani au fost, alături de Enescu: "Pascal Bentoiu și Ștefan Niculescu", "Paul Constantinscu și muzica bizantină", "Sigismund Toduța și școala componistică de la Cluj", "Myriam Marbe și compozitoare din România". Fiind prezent cu câte o comunicare în fiecare an, am reușit să surprind și aici - pentru a câta oară - "secretul" afirmării unei idei mai mult decat lăudabile - inteligența, perseverența și talentul de a descoperi și folosi relații favorabile. Când vor fi publicate volumele cu comunicările respective, va deveni evidentă valoarea celor ce s-au realizat aici; primul volum, dedicat lui Ștefan Niculescu (redactat de Violeta Dinescu și Eva-Maria Houben și colaboratori români) cuprinde ca supliment un index complet al întregii sale opere.

Manifestările din Berlin și Oldenburg au fost însoțite și documentate vizual prin "Expoziția Bartók-Enescu", organizată de "Muzeul George Enescu" din București (Clemansa Liliana Firca, Florinela Popa, Laura Manolache)

https://biblioteca-digitala.ro

în colaborare cu "Bartók Archives – Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences" (László Vikárius). Ea a constat dintr-o expunere succintă și sugestivă a câtorva fotografii bine alese ale celor doi compozitori, pagini de partituri, afișe de concert. Documentele aparțin Muzeul George Enescu, Bartók Archives, casei memoriale Bartók din Sânnicolaul Mare, UCMR, Biblioteca Națională Română etc. ca și unor persoane private. Deschiderea expoziției a avut loc la Berlin în prezența directoarei Muzeului, Laura Manolache și a muzicologului Dumitru Avakian. La Muzeul George Enescu din București au avut loc și alte manifestari dedicate lui Enescu și Bartók.

Este vorba deci, în total, de un festival complex la București, de trei micro-festivaluri la Berlin, Mannheim și Oldenburg, de doua simpozioane și de o expoziție, în decurs de numai trei luni. Primul bilanț este pozitiv, ba chiar un motiv de bucurie: în ultimele decenii s-a făcut evident ceva pentru cunoașterea lui Enescu, și acest ceva începe să dea roade. Există înfine partituri și CD-uri, festivale, simpozioane, câteva cărți au apărut sau s-au tradus. Cel puțin în Germania se răspunde încurajator – cercul celor care-l descoperă pe Enescu crește, devine mai consistent și mai competent, chiar și în rândul mai tinerilor. Daca am vrea să analizăm amănunțit acest succes, am putea avea însa și unele decepții: lumea vine la montarea bi-anuală a lui Oedip la Staatsoper din Berlin mai ales pentru istoria incestului, devenită foarte la modă, la concerte este atrasă mai ales de (re)numele interpreților, iar cei mai mulți spectatori apartin unor grupuri cu totul izolate. Muzica propriuzisă este încă prea puțin înțeleasă. Dar nu asta ar fi problema cea mai importantă… Mai putem descoperi în Germania mici cercuri specializate în muzica lui Myriam Marbe, Violeta Dinescu, Horațiu Radulescu, poate Anatol Vieru sau Dan Dediu, cercuri aproape închise și care s-au format ca de la sine, în jurul unor ocazii favorabile; mai departe nu se merge însă pe acest drum sau se merge foarte încet. Chiar comparația între Enescu și Bartók este edificatoare: Enescu nu se cântă spontan și nu este cunoscut și înteles nici pe departe așa cum este Bartók - daca avem în vedere bibliografiile respective sau, de exemplu, numeroasele

https://biblioteca-digitala.ro

seturi de CD cu interpetarea integrală a cvartetelor bartókiene). *Dar ce urmează dupa Enescu și Bartók*? Ligeti, Kurtág, Kodály, Dohnány, Erkel sunt nume binecunscute, dar nu și Stroe, Niculescu, Vieru, Olah, Marbe, Țăranu, Bentoiu, cum ar fi normal. Instituțiile românești competente nu oferă aproape nimic în afară de Enescu sau o fac mai mult decât modest, chiar când există bune ocazii (de ce?).

Câteva informații concise despre ICR-Berlin (Das Rumänische Kulturinstitut, Koenigsallee 20 A, 14193 Berlin, tel.: +49 30 89061987, http://www.icr.ro/berlin-1/). Prin anii '90 Andrei Pleșu a obținut un local reprezentativ, aș spune impunator, cam excentric plasat dar cu două săli excelente pentru muzică, expoziții, întâlniri, context care provoca de fiecare dată o plăcută surpriză spectatorilor. Institutul avea și un mic apartament pentru oaspeți la etaj, ceea ce a facilitat și favorizat financiar cazarea multor interpreți-oaspeți. ICR consta pe atunci din numai trei oameni (directoare, secretar, șofer), cu care am colaborat de nenumarate ori perfect; în fiecare săptămână existau câteva manifestari, foarte multe dintre ele muzicale și se formase un public specific mixt, mai ales german, destul de numeros, consecvent prezent și interesat. În prezent s-a renunțat la apartament (din motive de economie, dar cazarea oaspeților la hotel nu cred că este mai avantajoasă), manifestări au loc doar odată la câteva săptămâni, iar concerte mai deloc: cu oarecare greutate am reușit să conving acceptarea în acest an a unui recital Enescu-Bartók – desigur, pe gratis, altfel nici nu ar fi intrat în discuție (de ce?). Amânările și greutățile erau motivate de intenția de a se părăsi localul pentru unul mai central - intenție veche de mulți ani, în numele căreia nu se mai prea programează aici nimic, iar muzică românească contemporană mai deloc. Iar la aniversarea a zece ani de existență a ICR a fost oferit un frumos *festival de tangouri*, bine organizat și popularizat. Dar mi-aș permite să citez în acest sens dintr-o scrisoare a mea adresată direcției ICR acum câțiva ani, pentru că problemele menționate nu și-au pierdut cu nimic actualitatea. Era vorba de propunerea unui "Ciclu de portrete de compozitori români contemporani"

https://biblioteca-digitala.ro

(cam 25 portrete, între care primele - Octavian Nemescu, Doina Rotaru, Ulpiu Vlad - erau în principiu aprobate) ca și a unor turnee a unor formații specializate în acest sens (Archaeus, Contraste, devotioModerna, Florilegium, Traiect).

…În principiu ar exista trei căi principale diferite de a aduce muzica actuală românească la cunoştiinta publicului berlinez: (1) concerte la ICR; (2) concerte - sau chiar micro-festivaluri într-o sală publică "oficială" cunoscută (cu finanţare românească) ; (3) participare românească la un festival berlinez (cu finanţare nemţească).

La ICR (soluţia 1) se pot organiza, cu costuri minime (avem sala şi aparatura fără chirie), concerte ce numai aparent rămân o întreprindere privată. Ele pot cuprinde întâlniri cu personalităţi ale scenei muzicale berlineze special invitate, întâlniri ce pot căpăta un caracter intim, prietenesc, oferind posibilitatea unui schimb liber de impresii. O asemenea grupare de berlinezi interesaţi de cultura românească se formase acum câţiva ani, când la ICR aveau loc regulat manifestări culturale de calitate (concerte, expoziţii sau combinaţii între acestea). Am fost de faţă de mai multe ori la asemenea manifestări (la un concert dedicat lui Dan Dediu, altădată la vernisajul unor expoziţii, la un spectacol de balet, la o colaborare a mea cu pictorul berlinez Christoph Niess pentru spectacolul multimedial "Ende-ein-Anfang" etc.) la care sala era atât de plină, încât unii spectatori trebuiau să rămână la uşă. Deci nu această sală în sine pune probleme de public.

Un concert într-o sală berlineza (soluţia 2) beneficiază de sistemul favorabil de reclamă şi de contactele organizatorilor, dar costă mult mai mult și presupune o planificare riguroasă. Există săli şi săli în Berlin, de la cele ale Filarmoniei până la cele cu carecter semi-privat din Kreuzberg. Cele mai accesibile, plasate ca şi sala din Königsallee, excentric, nu sunt cu nimic mai presus decât sala ICR, ba chiar dimpotrivă.

Participarea la unul din numeroasele festivaluri din Berlin (soluţia 3) ar reprezenta fără îndoială integrarea deplină în viaţa culturală berlineză şi ar fi de dorit. Această participare depinde de renumele şi autoritatea solicitanţilor

https://biblioteca-digitala.ro

(compozitori, interpreti), dar şi mai mult de dispoziţia, interesele sau gustul organizatorilor, eventual de tradiţii, obligaţii morale, relaţii sau poziţii sociale. Desigur însă că nu pledez în nici un caz pentru renunţarea la această cale.

Fiecare dintre aceste trei soluţii are avantajele şi dezavantajele ei, ceea ce ar trebuie să constituie deja un argument pentru a se încerca să se meargă pe toate aceste planuri simultan. Diferite sunt nu numai modul de organizare ci şi finanţările, comună rămâne intenţia de a atrage un public larg. De fiecare dată pot fi invitate intensiv personalităţi berlineze - și de aceasta depinde în definitiv ecoul manifestării: de cantitatea şi mai ales de calitatea publicului. Se pot trimite sute de invitaţii: am alcătuit pentru doamna Adriana Popescu o lungă listă cu cele mai importante instituţii şi personalităţi berlineze în acest scop. Nimeni nu poate însă prezice dacă publicul va veni sau nu. La rezerva generală faţă de muzica modernă, binecunoscută și la București, ca pretutindeni, se adaugă rezerva faţă de România. Iar o relaţie într-adevăr prietenească (în sensul stimulării unui interes real pentru ceea ce se oferă) cu unele dintre personalităţile invitate se poate lega mai ales la ICR, în cadrul intim oferit de sala vecină celei de spectacol. Contextul respectiv, clădirea şi sala, eventualele expoziţii sau informaţii adiacente, provoacă întotdeauna o surpiză placută vizitatorilor, ele conferă mai multă personalitate manifestarii decât o sală oarecare. Iar dacă este vorba de un portet componistic al unui artist român, acesta ar fi în orice caz mai potrivit într-un context românesc. S-ar putea ca această ideie să nici nu trezească interesul vreunei instituţii berlineze, ceea ce nu înseamnă că ar trebui să renunţăm la ea, dacă vrem să ne afirmăm.

Revin asupra rezervei enunţate faţă de România: am evocat repetat termenul „relaţie prietenească”, deoarece nu ar trebui să fie un secret pentru nimeni faptul că România beneficiază în Germania din păcate de o atitudine adesea neprietenească, ce oscileaza între indiferenţă, ironie și dispreţ - din fericire, la generaţiile mai tinere mai toate pe cale de dispariţie. Pe „terenul nostru”, la ICR, oaspeţii ar fi prin definiţie mai interesaţi, politicoşi, deschişi, se vor lăsa treptat antrenaţi pe drumul cunoaşterii unei culturi pentru ei noi.

https://biblioteca-digitala.ro

Acesta ar fi alt avantaj de necontestat al salii ICR: poziţia de „gazdă", care impune în sine ceva mai multă atenţie și respect. Este un factor pur psihologic, exploatat de mai toate casele de cultură străine din Berlin.

Dar cea mai importantă problemă este însă aceasta: Pentru judecarea calităţii muzicii contemporane nu există în prezent niciun criteriu. Mai ales în contextul postmodern, nu există vreo instanţă competentă care să aprecieze valoarea sau originalitatea unei muzici - nici cel puțin una care să fie interesată sincer în aceasta. În timp ce în domeniul sportului cine este mai bun câştigă, în domeniul muzical fiecare poate considera bun ceea ce îi place - inclusiv organizatorii de festivaluri. Avem de ales între a ne supune gustului lor (care, mai ales în context berlinez, poate fi mai vulgar decât ne închipuim sau se poate reduce la acceptarea a 1-2 curente cunoscute aici, de ex. a post-serialismului cu nuanţe grotesc expresioniste) sau a încerca să impunem gustul (adica: estetica, Weltanschauung-ul) nostru. Cea de a doua cale este mai grea și mai lungă, dar singura care ne permite sa ne afirmăm identitatea. Este vorba de a profita de o anumită superioritate a muzicii contemporane româneşti în toată bogăţia şi diversitatea ei, şi nu de a oferi o imagine redusă a ei, filtrată din perspectiva culturală limitată a organizatorilor. Între altele, în calitate de Fachbeirat pentru România timp de peste zece ani la "Musik în Geschichte und Gegenwart", cea mai importantă enciclopedie muzicală germană şi una dintre cele mai importante din lume, îmi permit să afirm că am o imagine destul de completă asupra acestei muzici şi că această superioritate şi diversitate sunt reale. Ar fi ca şi cum literatura românească s-ar limita la subiectul Dracula sau la mizeria din unele mahalale bucureştene, pentru a avea acces sigur pe piaţa central-europeană... Desigur că exagerez puţin. Afirm însă asemenea lucruri cu amărăciunea celui, care - nefiind înconjurat de condescedenţa cordială şi adesea formală datorată unor oaspeţi oficiali, apoi repede uitată - se ciocneşte la fiecare pas cu această imagine ieftină a României. Nu putem schimba aceasta imagine printr-o minune, peste noapte, ci prin calitatea unei constante oferte culturale la nivel maxim. Acesta este un drum foarte lung și

https://biblioteca-digitala.ro

nu trebuie să aşteptăm rezultate imediate - nu se poate oferi vreo garanţie a unui succes imediat. Poate că abia generaţia viitoare se va bucura de un asemenea succes. Realitatea este că România nu a reprezentat niciodată o prezenţă muzicală constantă pe piaţa culturală germană, care să se compare cât de puțin cu prezenţa muzicii cehe, maghiare, poloneze sau ruseşti. Avem de recuperat o rămânere în urma de secole. Faptul că Enescu pare a avea succes în Germania în ultimii ani se datoreşte nu atât - şi, în orice caz, nu numai - unei subite și iluzorii înţelegeri depline a acestui foarte mare muzician, cât investiţiilor perseverente din ultimii ani ca şi unor factori subiectivi: amintirii emoţionante pe care personalitatea sa fascinantă a lăsat-o unor oameni de cultură aflaţi în prezent în toata lumea (mai ales în USA), oameni care pot atrage atenţia publicului. Această acţiune trebuie desigur continuată, dar nu putem miza la nesfârşit numai pe Enescu... Acest fenomen ne dovedeşte însă și faptul că factorii succesului se constituie de la sine, odată deschis un drum. A oferi consecvent şi fără compromise valoarea noastra fără a ne poticni la fiecare pas de temerea de a nu avea succes de public - și calitatea și constanţa sunt mai importante decât sala - ar fi singura cale de a ieși dintr-un anumit cerc vicios: nu facem nimic, pentru că ne temem de insucces, nu avem succes, pentru ca nu întreprindem nimic. Cel puțin în acest sens am înţeles eu să dau o mână de ajutor prin proiectul prezentat: acesta ar fi un modest început, dar un început. ***Pe scurt, este vorba de un fel de campanie sistematică de lansare a muzicii contemporane româneşti de calitate în Germania. Anexez acest proiect în forma actuală, revizuit și reformulat de către dna Adriana Popescu. Dintre punctele incluse, se pare ca doar portretele componistice ale lui Octavian Nemescu și Doina Rotaru au rămas definitive, ceea ce ar constitui desigur un bun început. etc. etc.***

Urmarea acestei scrisori: nulă. Nici un raspuns, nici un comentar (de ce?)… Cu excepția turneului Archaeus (2009, Berlin-Düsseldorf-Dortmund-Mannheim-Köln), turneu finanțat în mare parte pe alte căi și a cărui organizare (foarte complicată, deoarece necesita sincronizari între interpreți și

https://biblioteca-digitala.ro

multe instituții) a fost oferita de-a gata ICR-ului, niciunul din punctele menționate nu a fost realizat. Mai mult, primul punct - proiectul deja aprobat și cu termen precizat al concertului Nemescu/Brahms (incluzând nume de interpreți ca Aurelian-Octav Popa, Verona Mayer, Valentina Sandu-Dediu) - a fost anulat cu mai putin de o lună de zile înainte de realizare. Cam așa se întâmplase cu un proiect Maia Ciobanu cu doi inainte (de ce ?)

https://biblioteca-digitala.ro

Am făcut și înainte și după aceasta nenumărate propuneri în acest sens, am întâlnit întotdeauna o atitudine prietenească din partea ICR-Berlin, de aceea nici nu vreau să critic pe cineva anume. Dar am totuși impresia ca deranjez cu asemenea propuneri sau ca ceea ce propun eu este foarte complicat, chiar irealizabil, sau că intru într-un fel de labirint de probleme fără ieșire... Am prezentat proiectul de mai sus încaodata în 2011, fara a reuși sa provoc vreo reacție. Acum am renunțat... chiar și "incăpățânarea resemnată" menționată mai sus are marginile ei. Și fiecare dintre noi avem ceva mai bun de facut decât să rătăcească într-un labirint.

Iata alte câteva reflecții disparate, sugerate de aceste manifestări.

Mă voi referi mai ales la repertoriul cuprins în festivalul Enescu. Întreaga operă reprezentativă a lui Enescu a fost cântată la acest festival (inclusiv cele cinci simfonii) - este ca un fel de ritual, aceste opere trebuiesc desigur executate, chiar daca unii dintre noi le știm pe dinafară. Dar nu nouă ne este destinat festivalul… El este destinat melomanilor, amatorilor de muzica clasică, deci marelui public. Avem însă un public pentru Enescu sau pentru muzica clasica ? Faptul că se aplaudă repetat după prima parte a unui concert de Grieg sau Mozart (și că este nevoie să se recomande politicos în program: "Unele piese au mai multe părți, vă rugăm să aplaudați doar la sfârșitul piesei, când dirijorul se întoarce cu fața spre public") dovedește ca nu avem un asemenea public: se pare că un sfert de sală constă din spectatori ce nu prea merg la concerte. Acest public - la concertele de muzică românească în orice caz absent - vine poate pentru prima oara la un concert, poate din alte considerente decât cele muzicale. Un motiv de descurajare ? Dimpotriva, un motiv pentru a continua astfel, sistematic. Dar dacă tot nu avem un asemenea public și trebuie deci să-l formam acum, dece să nu îl formam la cel mai inalt nivel? Aceasta ar însemna să-i oferim mai ales "marea muzică". Aceasta muzică a fost desigur în general prezentă la festival, după cum completările ei cu "muzică exotică" sau alte genuri le consider binevenite (daca tot suntem la alte genuri... în

https://biblioteca-digitala.ro

acest festival mi-au lipsit "trăznăile colorate" ale lui Irinel Anghel, care au înviorat SIMN-ul din mai 2011). Este vorba însă de proporții. Unul dintre compozitorii cei mai prezenți în această ediție, după Enescu, a fost... Ceaikovski, compozitorul despre care Enescu spunea, cu delicatețea sa specifică: "este unul dintre compozitorii care îmi plac mai puțin". Și nu fără motiv… aceasta nu este "marea muzică", ca și Glazunov, Walton, Scedrin, Copland, Rahmaninov. Sigur că nu pledez pentru excluderea lor, ci pentru un echilibru în favoarea lui Bach, Mozart, Beethoven, Schubert sau Monteverdi, Schütz sau Webern, Ligeti sau Messiaen, Scelsi… sau, dece nu, din nou, Stroe sau Niculescu, Vieru sau Olah. Este vorba nu de gestul, mai mult sau mai putin formal, de a include pe undeva și o mică piesă a acestor compozitori, ca să nu se spună că nu au fost cântați, ci de a le dedica atenția meritată. Aurel Stroe a fost programat, dar nu s-a putut cânta “din motive tehnice”... În general, nu este vorba aici de a face compozitorilor respectivi vreo plăcere sau onoare programându-i, ci de *a se onora pe sine*, folosind lucrările lor valoaroase pentru a contribui la cunoașterea, deci valorificarea culturii românești cu cele mai eficiente mijloace și prin ceea ce are ea mai bun. Aceasta este condiția optimă, care funcționează peste tot în lume, pentru a impune o cultură.

Dar mai există generații întregi uitate: Jora, Andricu sau tot secolul al XIX-lea. Știu bine ce valoare au compozitorii din acest secol, dar nu-l putem trece complet cu vederea, este vorba de istoria noastră. Și s-ar putea să descoperim aici unele idei interesante, nu pe linia Wagner, dar pe linia Caragiale – comic-grotesc-naiv-kitsch sau parodic -ironic-absurd. Este poate linia care conduce la Eugen Ionescu și Tristan Tzara.

Și acum aș formula întrebarea chiar mai explicit: *Câtă vreme ne vom limita doar la Enescu, ca singur reprezentant al muzicii românești pentru un festival*? Un compozitor ca Aurel Stroe ar merita de asemeni un festival propriu. Poate că la început lumea ar fi nedumerită… dar dacă vom insista, vom demonstra unde a ajuns muzica românească în intervalul trecut de la moartea lui Enescu – progresul a fost imens.

https://biblioteca-digitala.ro

Ar trebuie să se cânte numai muzică românească ? În niciun caz – eu aș fi ultimul care ar pleda să nu se cânte muzică clasică, dimpotrivă, o cultura muzicală serioasă nu se poate construi decât pe această bază. Cele peste patru saptamani de festival au oferit însa o multime de ocazii și pentru muzica romanească – pe care, dacă nu o cântăm noi, nu o va cânta nimeni (spre deosebire de Ceaikovski…). În general, evident nu pot fi cântați chiar toți compozitorii români (poate avea dreptate Danceanu : "se scrie prea multa muzică"). Dar un festival național, ca un fel de muzeu reprezentativ, ar trebui să ofere o trecere în revista a mai tututor tendințelor actuale… Cine ar putea pretinde că știe cu precizie ce este valoros și ce nu ?

La muzica românească contemporană, programată sau chiar numai la aceea ascultată de mine la acest festival nu mă mai pot referi din păcate aici, ar însemna să deschid un nou capitol, prea vast. De asemeni nu mă voi referi nici la participarea mea concretă la acest festival, după cum nu pot aminti nici ideile dezbătute în simpozioanele menționate, unele foarte interesante.

Un cuvânt însa despre interpretare și organizare – privite din perspectiva mea actuală. Atât cât este prezentă, muzica romanească se execută, cu puține excepții, aș spune, fără chef... formal, nehotărât, cu multe greșeli - și pur tehnice, și datorate neînțelegerii ei de fond. Este evident că intepreților nu le place această muzică și că nu îi acordă prea multă atenție - dar nici șanse. *Mă refer aici numai la ansambluri, deoarece nivelul soliștilor este foarte ridicat*. Dacă s-ar cânta Mozart astfel, nimeni n-ar înțelege ceva. Dece să vină publicul la asemenea concerte? Ce diferență uriașă intre această citire cam nehotărâtă și aproximativă a unei partituri și interpretările lui Giuliano Carmignola sau Christian Zacharias de la acest festival: chiar și muzicile binecunoscute ale lui Vivaldi sau Schumann redevin ceea ce au fost ele gândite - sonorități vii și emoționante, cu infinite nuanțe, care cuceresc irezistibil... Chiar dacă cu Zacharias ne situăm mult deasupra mediei: ar trebui auzit cel puțin cum se execută muzica unui Wolfgang Riehm, Nikolaus Huber, Heinz Holliger

https://biblioteca-digitala.ro

sau Arvo Pärt in Germania: atent, precis, incisiv, expresiv, convingător.

Dar să rămân la contextul german: formațiile au aici o anumită disciplină, instrumentistul își face meseria cât poate mai bine, fără să-și permită să judece lucrarea respectivă sau programul concertului. Nu am auzit niciodată aici că dirijorul trebuie să caute cheia de la magazia de instrumente și să care instrumentele de percuție înainte de concert... ca să nu mai vorbim de absența sau întârzierea unor intepreți de la repetiții, atâtea câte sunt. Spuneam odată că Germania nu mai este ce era, noi o idealizam azi – punctualitatea, corectitudinea au devenit mituri uitate. Dar avansul de civilizatie față de noi este totuși imens. Din păcate, în ultimii 20 de ani această distanță nu s-a micşorat, aşa cum ne-am fi dorit, ci a crescut. De fapt, nu cultura românească actuală

https://biblioteca-digitala.ro

este "rămasă în urmă", dimpotrivă: luxuriança de propuneri stilistice, curajul de a experimenta, rămân caracteristica muzicii actuale româneşti, care nu se lasă redusă la un numitor comun și nu manifestă niciun "complex de începător", dimpotrivă; întâlnim aici absolut tot: de la tradiție până la aventura pură, grotesc, tragic, comic, meditativ, exhibitionist... În Germania, oamenii cu experință culturală apreciază originalitatea românească. Rămasă în urmă este propagarea ei, modul de funcționare a unor instituții, mentalitatea unora.

Voi evoca în încheiere încăodata aceea "încăpățânare resemnată" la care m-am tot referit, și care stă la baza acestui text, deoarece formula mai are înca un sens, în afara integrării psihice a decepțiilor… Este vorba (totuși!) de speranța că, poate cândva, unele idei expuse aici cu cea mai bună intenție vor rodi și vom avea un festival Enescu la fel de monumental ca cel din acest an, dar poate nu numai la București și - simbolic vorbind - cu mai puțin Piotr Ilici Ceaikovski și cu mai mult Aurel Stroe.

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitori români în Festivalul George Enescu (CD ataşat revistei)

Corneliu Dan Georgescu

"Präludium für Columna Infinita", 2011 (P.A. Camerata Regala, Cristian Lupes, Bucuresti, sept. 2011), este - alături de Septetul "Studie zu Columna Infinita", 2008 (P.A. Archaeus, Bucuresti, febr. 2080) şi de Cvartetul nr. 11 "Contemplating the Tritone", 2010 (P.A. Florilegium Bucuresti, mai 2011), cea de a treia lucrare dedicată lui *Columnei Infinite* a lui Constantin Brâncuşi (1876 Peştişani - 1957 Paris).

Columna Infinita, ridicata in 1938 in Târgu-Jiu (Gorj), este opera cu totul deosebită a unui sculptor cu totul deosebit. Aflat la apogeul creaţiei sale şi a succesului sau, Brâncuşi considera această operă ca pe *una dintre puţinele, poate singura, care îi reuşise pe deplin...* Într-adevăr, această coloană de oţel şi bronz de aproape 30 m. înalţime, constituită din 15+2 module, deschide un drum nou în arta modernă. Este vorba de un obiect care nu vrea să ilustreze nimic, un obiect în acelaşi timp limitat şi nesfârşit, concret şi abstract, static şi dinamic, un obiect care reuneşte geometrie, caracter decorativ, primitivism, subtilitate, simplitate, măreţie, vibraţie ritmică şi imobilitate hieratică.

Acest mod de gândire reprezintă şi tema compoziţiei mele, de fapt a întregului ciclu dedicat lui Brâncuşi şi, în oarecare masură, a orientării mele generale compoziţionale. Este vorba de o formă particulară de minimalism, care ar putea fi numit "minimalism esenţializant" sau "minimalism arhetipal".

Ca şi *Columna Infinită,* piesele inspirate de ea - inclusiv prezentul "Preludiu pentru *Columna Infinită"* - nu tind să se încorporeze în vreuna din orientările stilistice contemporane, mai mult sau mai puţin standardizate, ci să propună *un viziune simplă, elementară, originară asupra artei.* Aceste piese ar trebui privite şi întelese nu ca o orânduire de sunete, structuri, idei separate, teme, motive, ci ca o

https://biblioteca-digitala.ro

construcţie complexă unică indivizibilă dotată cu o anumită vibraţie interioară, ca o *contemplare a unui arhetip*.

Lucrarea se bazează pe câteva idei muzicale elementare, reduse la un minim absolut: un "sunet stabil" - tenuto pur sau ca un fel de *recitativ rectotono* (situat mai ales pe sunetele *mi* şi *si b*), un "sunet instabil" - *glissando lento, continuo* sau o gama cromatică, de obicei între aceleaşi sunete *mi* şi *si b* (desfăşurarea în evantai al acestui *glissando* produce diverse clusters), o structură melodică elementară: un tril sau un mod stabil, o structură ritmică elementară: ritm "drept", celule ritmice simple de trei sunete de tip anapest, o structură armonică elementară: un Coral de cvinte goale aflate la interval de triton (do-sol şi fa# do#), combinaţii între acestea: Tril+glissando, Coral + ritm rectotono etc.

Structura armonică a piesei este de tip "constelaţie", bazată pe relaţia la triton a celor două cvinte goale, însoţite sau nu de câte o terţă majoră şi de un mod complementar. Există o anumtă ambiguitate armonică, generată de intervalul de triton, interval ce împarte octava în două părţi egale. În timp ce o cvintă perfectă se repeta de 12 ori până la se ajunge la sunetul de plecare (do sol re la mi si fa# do# sol# re# la# fa), tritonul nu se repeta decât de două ori (do-fa#-do), reprezentând ciclul cel mai scurt posibil ţi prezentând astfel o anumită monotonie. Această monotonie voită - perceptibilă şi în repetarea unui unic modul în sculptura lui Brâncuşi - are anumite valenţe estetice proprii, cu totul speciale, ce pot fi acceptate sau nu... În jurul acestei idei am dezvoltat acum câteva decenii teoria unei "muzici atemporale".

Corneliu Dan Georgescu

Ulpiu Vlad

For You (Pentru Voi) pentru ansamblu cameral. A trecut mult timp şi mult prea repede de când m-am apropiat de o parte dintre aceşti minunaţi interpreţi. În oglinda amintirilor am scris sextetul *Pentru voi*, respiraţie muzicală intimă, ce lasă loc relaxării în clipe de lumină blândă, estompând încrâncenările exacerbate. Sonorităţi şi construcţii simple deschid, prin semnificaţii întinse în structuri complexe

https://biblioteca-digitala.ro

create spontan, calea fiorului expresiv ce învăluie armonia înţelegerilor umane şi muzicale.

Pentru voi e un mic dar care sper să facă placere.

Ulpiu Vlad

Doina Rotaru

Vivarta pentru cvartet de coarde. În filozofia indiană, "vivarta" înseamnă transfigurare, schimbare aparentă. În lucrarea mea, discursul evolutiv continuu de tip transformaţional se articulează în 3 secţiuni cu expresii diferite. O melopee blândă, diatonică, în caracter arhaic românesc, însoţită de "îngânări" eterofonice, este repetată obsesiv, acumulând energie şi ambitus. Substanţa sonoră evoluează treptat spre o altă zonă, dramatică, tensionată. Pe o pedală foarte gravă se conturează 3 planuri paralele, fiecare având o evoluţie discontinuă. Textura alcatuită din sugestii de ţipete de păsări se rarefiază si se transformă treptat în gesturi sonore blânde care vor genera o melopee continuă ce coboară din registrul acut spre cel grav. Spre final, durerea şi furia se transformă într-un spaţiu luminos, trist şi resemnat, din care nu lipsesc nici tensiunile mocnite, nici amintirile începutului.

Lucrarea a fost scrisă în 2009 şi este dedicată violoncelistei Anca Vartolomei şi cvartetului “Florilegium”.

Doina Rotaru

George Balint

HUNAB KU. Maiaşii aveau viziunea unui timp circular, al cărui început şi sfârşit se contopeau în spiritul lui *Hunab Ku* (Fluturele Galactic), din centrul galaxiei noastre. Acest zeu suprem este totodată *Creatorul* şi *Poarta matricială* care, sub forma unui disc rotitor, dă naştere stelelor şi planetelor, guvernând întregul balans cosmic prin intermediul unor emisii de *enegie conştientă*. Pe analiza fotografiilor undelor radio de frecvenţă joasă, făcute în 2002 cu telescopul "Very Large Array" (în Soccoro, Mexic), s-a observat un semnal intermitent cu caracter inteligent, format din cinci emisii energetice de înaltă intensitate şi de aceeaşi amplitudine, fiecare dintre ele

https://biblioteca-digitala.ro

durând câte zece minute, la un interval de 77 de minute, totul pe o durată de şapte ore. Sunt datele care mi-au inspirat metafora prezentei compoziţii, în al cărei etos exprim nostalgia desprinderii, simultan cu elanul deschiderii către noi orizonturi de expresie, survolabile în aura lor de mister. Lucrarea este dedicateă ansamblului *PROFIL*, condus de Dan Dediu (care m-a onorat cu propunerea de a o scrie pentru concertul din cadrul Festivalului „George Enescu") şi dirijorului Tiberiu Soare.

George Balint

Dan Dediu

Essai sur le Globe pirate pentru clarinet, cvartet de coarde și pian (2010/11).

Posedând un titlu literar manifest, abscons și simbolic și fiind inspirată dintr-o reflecție adâncită asupra fenomenului pirateriei văzut ca unul dintre fundamentele globalizării actuale (figura piratului constituindu-se ca una dintre cele mai legendare sub raportul libertății nautice și ca adevărat simbol extrasocial al unei criminalități naïve), lucrarea încearcă suprinderea muzicală a unor comportamente instrumentale derivate din practica pirateriei. Astfel, materialul sonor este supus unor abordaje directe, invazive, iar strategiile de construcție formală urmăresc distrugerea "navelor muzicale" întâlnite pe oceanul suprafeței compoziționale și anihilarea lor prin scufundare. Deși uneori suavă și liniștită, această muzică posedă o dominantă agresivă, răsărind dintr-o atitudine războinică, hotărâtă și din permanenta panică a piratului ce pare să spună neîncetat: "Distrug, deci exist."

Dan Dediu

Adrian Iorgulescu

„Rondo-ul de noapte" (2010) evocă un soi de dublă „parafrază" : prima vizează tabloul lui Rembrand „Rondul de noapte", secunda periplul nocturn al gărzii civile formate din jupân Dumitrache, Nae Ipingescu și „compania", derulat într-una dintre mahalalele Bucureștiului, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

Trimiterea neechivocă la cadrele „Nopții furtunoase” plasează lucrarea pe coordonate de inspirație carageliană, comune cu alte două titluri ale subsemnatului : cantata *„Moșii”* (1975) și opera *„Revuluția”*, după *„Conu Leonida față cu reacțiunea”* (1991).

Scrisă pentru oboi (corn englez), suflători de alamă și percuție, piesa sugestionează avansarea în cerc a unei fanfare. Nu întâmplător deci, rondul intră în tiparul ciclic al rondo-ului, iar refrenul este un marș. Adus de fiecare dată în ipostaze variaționale ușor modificate, alternând cu alte surse și structur - cupletele - net contrastante. Ideea – pilon pleacă de la existența unui punct fix, referențial (un ascultător, o audiență), față de care, prin apropieri și distanțări succesive, se distribuie informația, mereu înnoită sau repetată. Efectul scontat induce un orizont milităros, frust, deloc elevat, din care efectele uneori satirice, alteori lirice nu lipsesc. Se degajă copios atmosfera banală, nonaspirațională a unei lumi golite de repere și de detente metafizice. Puternică însă și pitorească.

Pe linie de consecvență, am dat întregului un caracter eclectic și circular, lesne descifrabil în tehnicile componistice utilizate. Nu insist. Semnalez doar, că sistemul intonațional amalgamează, într-o manieră căutată, formulele tonale cu cele modale și seriale, care se rotesc la rându-le, asemeni unui carusel. Mai notez în „economia” generală a partiturii, rolul dramaturgic al „personajului” solistic - oboiul - ce îndeplinește funcția de „tambur major”, de ordonator al traiectoriei și evoluției ansamblului.

În plan expresiv, mi-am propus să creionez o realitate fonică directă, nesofisticată, pe alocuri abruptă. Necontaminată de abstractități, anxietăți, artificialități. Subsumabilă predominant unei viziuni antidogmatice și nonconformiste, conexă abordării postmoderne.

Adrian Iorgulescu

https://biblioteca-digitala.ro